الخبيرة اللّغويّة والكاتبة اللّبنانيّة الأمريكيّة «ميمي مَلَكُونيان»:

على الأمريكيين أن يعرفوا أنّنا ناجحون وأنّ هناك أجيالًا جديدة من العرب تتمتّع بالموهبة والتفوّق لنتجاوز النظرة السلبيّة النمطيّة عنّا في الغرب



ميمي ملكونيان خبيرة لغويّة وكاتبة وعازفة بيانو تقيم في غرين ويش التابعة إداريّا لنيويورك في الولايات المتحدة الأمريكيّة وتضطلع بتدريس لغة الضاد للناشئة الأمريكيّة، غادرت وطنها الأمّ لبنان وخاضت تجربة الهجرة إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، ولكنّها تحوّلت هناك إلى صوت قويّ يعمل للنّهوض بوضع اللّغة العربيّة بين لغات أخرى أكثر انتشارا في الوسط الأمريكي، وذلك من خلال تدريسها وإلقاء محاضرات في فلسفة تعليمها بالطرق الحديثة في الدّاخل والخارج. وعدا عن هذا فإنّها تأخذ على عاتقها التعريف بالثقافة العربيّة وكسر التنميط السلبي الذي انحصرت فيه بكتابتها عن قصص النجاح العربي.

وسيلاحظ القرّاء في هذا الحوار أنّ الأستاذة ميمي تمتلك خطابا علميّا وثقافيّا وفنّيا يتجلّى فيه وعي عميق بتأسيس تواصل حضاري واعد يربط بين الأمريكيين والثقافة العربيّة.



حاورها:
أصيل الشّابي
تونس



سألناها:

لديك تجربة مهمّة وقفنا على بعض تفاصيلها انطلاقًا من محاضرتك في الجامعة الأمريكيّة عن فلسفة تعليم اللّغة العربيّة، كان ذلك مدخلاً مهمّا للتواصل معك ومحاورتك، فكيف تتعاملين مع اللّغة العربيّة وتعليمها مع غير الناطقين بها في الولايات المتّحدة، خاصّة وأنّ هناك أدعياء كثر اليوم ليس له كفاءة حقيقيّة في هذا المجال الحسّاس؟ وكيف وتنظرين إلى واقع اللّغة العربيّة مقارنة بغيرها من اللّغات الأخرى عندكم؟

أجابت:

بعد حادثة 11سبتمبر 2001تطوّر الاهتمام باللّغة العربيّة هنا، لا أريد أن أقول إنّ الأمريكيين لم يكونوا يعرفون شيئًا عنها، ولكن عندما كان حادثة تفجير البرجين في نيويورك حصل اهتمام وأثيرت أسئلة من قبيل: من هم العرب؟ وما معنى كلمة إسلام؟.

وهكذا بدأ الأمريكيون يهتمّون باللّغة العربيّة. وما أريد التنبيه إليه أنّ الأوروبيين.. الألمان والفرنسيون والإنجليز وغيرهم ليسو منقطعين عن اللّغة العربيّة وذلك بوصفهم مستعمرين سابقين، ولكن هذا ليس صحيحًا فيما يتعلّق بالأمريكيين، فهنا نجد اختلافًا هائلًا ينبغي أخذه بعين الاعتبار.

بدأ الاهتمام بلّغتنا العربيّة في أمريكا بعد تفجيرات 11 سبتمبر

وبدأ الأساتذة العرب يُفكّرون كيف يمكنهم أن ممارسة منهج مناسب لتعليم اللغة العربيّة هنا بالاعتماد على المقاربة التواصليّة، وليس كما هو الشأن في العالم العربي أين يتعلّم الطفل العربي لغات كالعربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة بتلقين القواعد ممّا يخلق صعوبات تعلّمية هائلة. من الصّعب أن نبدأ بتعليم القواعد..

إذن حيال الاهتمام باللّغة الجديدة فكّر الأساتذة أوّلًا في الكيفيّة التي يتمّ بها تدريس العربيّة بنفس معايير الجودة المتّبعة في تعليم الإيطاليّة والإسبانيّة. لماذا؟ لأنّ الطفل الأمريكي يختلف نفسيًا واجتماعيًّا عن الطفل العربي، إذ له خصائصه وتكوينه الخاص، ويحمل أيضًا أفكارًا عن العرب من طريق أفلام هوليود مثلًا، يمكن القول أنّه يحمل في ذهنه صورة نمطيّة سلبيّة عن العرب ولا يعرف عنهم أيّ حسنات. وكان محمود البطل وكرستن بروستاد وعباس التونسي من الأوائل أوّل واضعي كتاب "الكتاب في تعلّم العربيّة". فنحن نبدأ في تعليم الناشئة كيف يعبّرون عن أنفسهم وعائلاتهم، فأعبّر مثلًا أنا المتعلّم عن أجواء الفرحة التي أشعر بها في لحظة من اللّحظات.. هذا ما يحتاجه مستعمل اللّغة، إنّه يحتاج إلى التعبير عن نفسه بطريقة تواصليّة عمليّة، فهو يحتاج إلى التعبير عن رغبته في الذهاب وندرّس القواعد التي يحتاجها الطالب للكتابة الصحيحة، ثمّ نقرأ الأدب ونحلله. ومسألة إلى السينما، ويحتاج إلى التعبير عن رغبته في ركوب السيّارة، فعلينا أوّلًا وأساسًا أن نتكلّم ونتحادث، الإعراب لا ينبغي أن يُدرّس مبكّرًا، أي في المستويات التعليميّة الأولى، ولذا ينبغي الاهتمام بها لاحقا، نعم من المهمّ أن يميّز المتعلّم الجملة الفعليّة من الجملة الآسميّة، ولكن من الضروري أن يمضي من البداية في التعبير عن نفسه وأن يشعر بأنّ له القدرة على التعبير عن الذات والتواصل مع غيره.

وقد بدأ تعليم اللّغة العربيّة هنا في الجامعات، ثمّ بدأنا نحن مع طلاب في مدراس ثانوية، وأنا أشتغل في مدرسة خاصة، نعلّم العربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة والإسبانيّة والصينيّة والإيطاليّة والإغريقيّة، واللاتينية. ويمكن للمتعلّم أن يتعلّم اللّغة اليابانيّة خارج التوقيت الرسمي عبر الانترنت.

أنا لا أتحدّث عن ميشيغن وتحديدًا ديربورن أين توجد جالية عربيّة، فأنا أقطن في غرينويش التابعة لولاية لكونيتيكت في شمال شرق الولايات المتّحدة الأمريكيّة القريبة من نيويورك حيث لا توجد جالية عربية كبيرة مثل ديربورن. ففي مدرسة برونزيك التي أدرّس بها، يريد الأمريكيون تعليم أبناءهم اللّغة العربيّة، فمن المحتمل أنّ يكون المتعلّم في يوم ما مهندسًا ويريد أن يعمل مثلًا في دبي، أو في الدوحة أو في دولة عربيّة أخرى.

نحن ندرّس اللّغة العربيّة الفصحى المعاصرة للناطقين



بغيرها.

هناك خطوات مدروسة لتعليم اللّغة وضعها المجلس الأمريكي لتعليم اللغات الأجنبية (ACTFL)، فالإرشادات (ACTFL) للكفاءة اللغويّة هي توصيفات لما يستطيع الطالب أن يفعله من خلال امتلاكه ناصية اللغة في مجالات الكلام والكتابة والاستماع والقراءة في سياق إرتجالي عفوي دون تحضير.

وتحدد هذه الارشادات لكل مهارة من المهارات اللغوية خمسة مستويات رئيسية من الكفاءة: المبتدئ والمتوسط والمتقدم والمتميز والمتفوق. وتنقسم المستويات الرئيسة للمتقدم والمتوسط والمبتدئ الى ثلاثة مستويات ثانوية لكل منها وهي: الأعلى والأوسط والأدنى.

سألناها:

أعتقد أنّ تعليميّة اللّغة العربيّة ستتطوّر عندكم وفق هذا الاهتمام، ولكنّ الآطّلاع على التاريخ العربي يستدعي العودة إلى الماضي ممّا يعني الحاجة إلى تمتين الفصحى، فهل هناك جهود في أمريكا في هذا السياق؟

هل هناك اهتمام بما هو ثقافي وعودة إلى الماضي؟

أجابت:

في الشرق الأوسط، نتحدّث عن الماضي والتاريخ البعيد، بينما الطالب الأمريكي يفكّر في الحاضر والمستقبل. كما قلت بدأ الاهتمام بالثقافة العربية أكثر بعد هجمات 11 سبتمبر، فالطلاب في المدارس الآن يدرسون تاريخ الشرق الأوسط المعاصر والعالم العربي وتاريخ الإسلام. وفي رأيي هذه خطوة مفيدة وجيدة. وباستطاعتي أن أقول لك إنّهم يعرفون أكثر عن الإسلام من خلال التاريخ الإسباني في الأندلس. وأيضًا من المطالعة وسماع الأخبار اليومية من التلفزيون والموبيل، كما أنهم يدرسون في الوقت ذاته بتعمق التاريخ الروماني والهلنستي والأوروبي والامريكي في المدرسة خلال سنين عديدة.

سألناها:

إلى أيّ حدّ يقع التفريق بين اللّغة العربيّة والإيديولوجيا؟

أجابت:

حسنا.. يعلّمون الطلاّب هنا اللغة العربية مثل أي لغة أجنبية في مدارس خاصة والمدارس العامة. وإذا كنت من عائلة

مسلمة وأردت أن تعلّم ابنك في مدرسة إسلاميّة فلا مشكلة في ذلك فسيدرس اللغة العربية والدين في الوقت نفسه. فهناك مدارس إسلاميّة، ولا أحد يضايقهم. ولكن إذا أردت أن تتحدّث عن المدرسة العموميّة والخاصة، فهم يريدون أن يعرفوا لماذا حدثت ضربات 11 سبتمبر 2001؟ فلذلك هم يدرسون عن العهد العثماني وتكوين الشرق الأوسط والصراعات في العالم، وفي العالم العربي والشرق الأوسط وهناك اهتمام كما قلت سابقا بتقاليد المسلمين وثقافتهم، ما معنى صيام شهر رمضان، ولماذا الصلاة خمس مرّات يوميًا، فهذا كلّه في إطار المعرفة العامة، وليس هناك شيء سياسي وراءه. المستقبل هو الأساس هنا، وأمريكا جزيرة بعيدة جدّا جدّا عن الشرق الأوسط على العكس من أوروبا التي تواصلت معنا من البداية.. من أيّام الفينيقيين، فعلينا أن نفهم أنّ الأمريكيين لهم طريقة تفكير مختلفة، ونحمد الله أنّهم صاروا الآن يهتمّون بالعربيّة، ولا بدّ من وقت ليتطوّر هذا الاهتمام، فالأمر ليس سهلًا. وليس لنا أن نقارن لغتنا باللّغة الإسبانيّة لسكّان أمريكا الجنوبيّة الذين هم جيران للولايات المتّحدة الأمريكيّة مثل: كولمبيا وبورتوريكو والشيلي والأرجنتين، لا نستطيع أن نقارن العرب بهؤلاء الذين يأتون باستمرار إلى هنا. لكنّ هناك شيئًا مهمّا يحدث الآن وهو أنّ الذين يتعلّمون العربيّة يسافرون إلى المغرب على سبيل المثال ويقيمون مع أسر مغربيّة، وطلاّبي سافروا إلى المغرب وإلى لبنان والأردن ليطّلعوا من قريب على الثقافة العربيّة. ولا ينبغي علينا أن نقارن اللّغة العربيّة، كذلك، بالصينيّة التي كان تعلّمها موضة لمّا وصلت إلى هنا، ومتعلّم الصينيّة عليه أن يحيط بـ 5 ألاف صورة.. تُصوّر.. ليفهم وينطلق، بينما يمكن لمتعلّم العربيّة أن يستوعب الحروف في أسابيع قليلة ليركّب جملًا، ولكنّ الصين تساند بقوّة لغتها وتوفّر للأساتذة إمكانيّة السّفر إلى هناك بالمجّان لدعم برامج التعليم.. إنّهم يموّلون تعليم لغتهم.

سألناها:

تحاضرين في مناسبات عديدة وفي أماكن عديدة، وقد ألقيت أخيرا في الجامعة الأمريكيّة محاضرة بعنوان" فلسفة تعليم اللّغة العربيّة" هلاّ حدّثتنا عنها ببعض التفصيل.

أجابت:





كلّما سافرت إلى أيّ بلد عربي أحسّ بأنّي أغذّي روحي لأنّكم أنتم النمط.. أنتم الثقافة.. أنتم اللّغة، بينما نحن في الغربة ونحن عندما نزوركم نجد عندكم هاته القوّة في اللّغة والثقافة، ولكنّنا ونحن نأتي من الغرب نملك التقنية، ونحن نعرف كيف نستعمل التكنولوجيا لتسهيل تعلم اللغة العربية لأنّنا ببساطة نعيش في الغرب. فأنا أعرف قيمة التكنولوجيا بحكم اختصاصي العلمي وخبرتي المتنوّعة، التكنولوجيا هي الأداة، فإذا عرف أحدهم التكنولوجيا ولم يعرف اللّغة فهو عندئذ يصبح مجرّد ألة، فالغاية من التكنولوجيا تسهيل تدريس اللغة العربية المعاصرة، وهذا يكون من خلال الاستماع والمشاهدة والقراءة والكلام مع الطلاب داخل الصف وخارجه. فيهتم الطالب للدراسة اكثرا نتيجة لهذا الاستخدام اللّغة، هل هناك اليوم في القرن الحادي والعشرين طلبة دون أيفون أو دون أندو أو دون أيباد، فأنت في العالم العربي عمومًا تعرف اللّغة ولكن لا تستطيع إدماج التكنولوجيا في عمليّة تعليم اللّغة بدون أن تقول هذه التكنولوجيا وهذه البيداجوجيا، وعندما أحاضر في العالم العربي أقدّم أمثلة على تدريس اللّغة العربيّة بأحدث الطرق، وأحـاضر في الولايات المتّحدة في جامعة كولومبيا عن معايير المجلس الأمريكي للّغات أكتفل ACTFL ، وهذا اختصاصي، فليس من الصّواب أن يتحدّث المدرس عن القاعدة، والقاعدة اليوم يمكن أن أطالعها عبر اليوتيوب، ولا أريد أن أحضر محاضرة أحد يتحدّث بطريقة نظريّة، نعم أنا أتحدّث عن القاعدة ولكنّني أطبّق أساسًا وأقدّم الأمثلة اللاّزمة، فهناك من يتحدّث عن الفرق بين المناهج الغربيّة في تعليم اللّغات والمناهج العربيّة، ونسأل في هذا الإطار مثلًا عن الفرق بين مفهوم الاستدامة في البلدان العربيّة وهذا المفهوم في البلدان الغربيّة، ما معنى كلمة مهاجر والشعب الأمركي مهاجر؟ ولكن أنت تعرف أنّ السوريين لا يمكن لهم أن يأتوا إلى هنا فذهبوا إلى أوروبا.

سألناها :

كيف يمكن أنّ ندرّس موضوع الهجرة بطريقة حديثة؟

أجابت:

الطلاّب يمكنهم في هذا الإطار إنتاج أفلام أو مقابلات أو يستعملوا تطبيقات متنوّعة افتراضيّة. يمكن تطوير درس العربيّة من خلال استخدام الأفلام أو الملفّات المرفقة من صور أو طريقة العرض الإلكتروني مع الصور.

سألناها :

ماذا يقرأ الأمريكيون بحسب معرفتك بالمجتمع هنا؟ وما هو الأدب الذي يجد حظوة عندهم؟

أجابت:

الشعب الأمريكي يقرأ، ويبدأ المتعلّمون مثلًا مع شكسبير ويقرؤن هوميروس، أي الأعمال الكلاسيكيّة الكبرى.. لماذا؟ لأنّ هذه هي ثقافتهم الغربيّة، ولهذا فقراءة الأدب الإنجليزي أمر مهمّ جدّا جدّا، فالناشئة عليها أن تقرأ هذه الأعمال، ثمّ يقرؤون الأعمال المعاصرة مثل جورج أورويل وإرنيست همنجواي. وعندنا أيضًا في المدرسة نوادٍ؛ نادٍ الكتّاب ونادٍ القرّاء، ويزورنا كتّاب بصفة دائمة، ففي آخر السنة الدّراسيّة يقرأ الأساتذة مع الطلاب كتابًا معيّنًا، ثمّ نستضيف الكاتب في شهر سبتمبر في المدرسة ليحاضر عندنا، فيسأله الطلاّب ويقدّم لهم إجاباته.



ويقرأ الطلّاب في مستويات عالية أدبًا عن البيرسيبوليس أي، المدينة الفارسيّة، فيقرؤون عمّا حدث في إيران بعد الثورة الإيرانيّة في 1979 وما رافق ذلك من تغيّر الحياة في هذا البلد، فهذا الأدب له علاقة بالثقافة الشرقيّة.

ويقرأ الأمريكيون أيضًا قصص الكرتون، وهذا موجود كثيرًا، طبعًا إلى جانب معرفتهم بالثقافة الكلاسيكيّة والحديثة.

سألناها:

ماذا يستهويك في هذا المجتمع كعربيّة تعيش في الولايات المتّحدة اجتماعيًا وثقافيًا؟ وماذا تقرئين؟

أجابت:

أنا أدرّس اللّغة العربيّة وأدرّس اللّغة الفرنسيّة. وهناك من يدرّس معي الأدب الإنجليزي والتاريخ الأمريكي والعالمي في نطاق هذا الموضوع. وأنا، أيضًا، رئيسة تحرير مجلة طلابيّة أدبيّة وفنيّة، وقد حاز هذا النشاط على جوائز قيّمة من جامعة كولومبيا في نيويورك.

لكي تدرّس عليك أن تقرأ كثيرًا عن الماضي والحاضر، تقرأ الجرائد والكتب، خارج أوقات التدريس. أحبّ أن أقرأ للكتّاب المعاصرين، فأنا أريد أن أعرف ماذا يوجد الآن وبماذا يفكّرون الآن، أنا بعيدة جدًا عن بلدي لبنان وأريد أن أعرف ما يجري فيه، فكلّما أسافر إلى لبنان أشتري كتبا كثيرة، وأحيانًا أعود إلى أعمال كلاسيكيّة، لكنّني أقرأ كتب أمين الريحاني وعلاء الأسواني ونجيب محفوظ وإدوارد سعيد وهدى بركات وأمين معلوف وجبران خليل جبران. وفي الوقت نفسه أقرأ الشعر وأنا أحبّ محمود درويش ونزار قباني وأدونيس.

ومن جهة أخرى الحياة سريعة، وقد لا يتّسع الوقت للقراءة فأضع الأيفون عند ممارستي لرياضة المشي، وأسمع باولو كويلو، فلكي يكون الواحد مثقّفا عليه هنا أن يقرأ أيضًا لكتّاب ليسو من بلده، عليه أن يقرأ عن كلّ الأشياء التي تحدث حوله. المدوّنات مهمّة جدًا في هذا السياق لأنّ الكثير من الناس لهم مدوّناتهم اليوم وفيه أشياء مهمّة، فالقراءة مهمّة جدّ. نحن كناس مثقّفين علينا أن نقرأ لآخر يوم في حياتنا، وهناك ملايين الكتّاب ونحن هنا في الولايات المتّحدة لا نملك الوقت لنجلس أحيانًا بسبب العمل، فما بالك بالقراءة، ولهذا أنا أقرأ أثناء الرياضة وخلال السفر، ويمكنني أن أفتح كتابًا في سفرة تستغرق ثماني ساعات وعندما أصل إلى لبنان أكون قد أتممته.

سألناها:

أنت عازفة أيضًا، وقد شاهدت مقاطع تعزفين فيها في حفلات. فكيف تسهمين في هذا المجال الرحب؟

أجابت:

أتذكّر في صغري أنّ أصدقائي في لبنان كانوا يملكون آلات موسيقيّة في البيت، وكنّا ندرس في البيت وخارج البيت، وكانت لدينا آلات موسيقيّة بحيث كنت في صغري موهوبة، ولكنّ الموهبة في أمريكا لها تقييم عالٍ جدًا جدًا وليست أمرا سهلا. من باب التواضع ليس عندي موهبة بهذه المعايير، ومن له موهبة كبيرة هنا يحقّق شهرة كبيرة، ولكنّني درست عندمّا كنت في لبنان بمدرسة موسيقيّة، وكنت في الوقت ذاته أدرس في مدرسة خاصّة،

هل سألنا أنفسنا يومًا: لماذا لا نجيد الحديث للآخر عن نجاحاتنا كعرب؟!



ودرست في المعهد العالي الوطني للموسيقي بلبنان، ثمّ سافرت إلى باريس وتخصصت في العزف والتدريس في Conservatoire Boulogne-Billancourt، وهناك شاركت في دورة، ثمّ رجعت إلى لبنان وبدأت التعليم في المعهد الوطني للموسيقى في بيروت لعشرة سنين. ولكن لا تنس أنّ الحرب الأهليّة حينئذ وكانت تمزّق لبنان بين 1975 و1990 وتشظّت بيروت إلى شرقيّة وغربيّة، فلم أكن قادرة على الذّهاب إلى الجامعة، لأنني كنت أسكن في الشرقيّة بينما كلّ الجامعات وقتها في الجانب الغربي بما في ذلك الجامعة الأمريكيّة، فسافرت بسبب هذا الوضع إلى لندن، ودرست هناك الرياضيات وعلم الإحصاء، ثمّ تخرّجت بدرجة ممتاز. لكنني لم أستطع عند عودتي إلى لبنان في سنة 1989 ممارسة نشاطي نتيجة الحرب، فبقيت في البيت فقد كان الخروج يشكّل خطرًا على الواحد منا. فقد كانت الحياة صعبة جدًا في بيروت، وعدت إلى العزف على البيانو، وكنت قد عزفت في لندن. توصّلت نتيجة تلك التجربة إلى أنّ الإنسان يمكنه أن يملك سيّارة أو قصرًا أو غير ذلك، وتأتي الحرب فتأخذ منه كلّ شيء، شيء واحد لا نخسره وهو الثقافة، وبما أنّني كنت مثقّفة عدت إلى المعهد الموسيقي ودرّست فيه، ولكن الظروف الصعبة التي أحاطت بعائلتي ومستقبل الأولاد المهدّد، إضافة إلى وضع لبنان الصّعب جعلني أسافر إلى الولايات المتّحدة.

وهنا، اضطررت إلى العودة إلى الجامعة لتكوين ذاتي وتنمية قدراتي وتحضير نفسي للعمل في مجال التدريس، فبدأت حياتي من جديد. ولكنّ الموسيقى تسكنني رغم أنّني لا أجد لها الكثير من الوقت وأعزف كلّما وجدت المناسبة المؤاتية، وأشارك في حفلات موجّهة لذوي الاحتياجات الخصوصيّة، الموسيقى لغة عالميّة يمكنني أن أخاطب بها الصيني والياباني

سألناها:

ماذا عن الكتاب الذي كتبتيه باللّغة الإنجليزيّة عن المهاجرين السوريين بعنوان: عنادلُ قصص حقيقيّة عن الهروب والأمل واستعادة الحياة Nightingales- True Stories of Escape, Hope, and Resilience

كيف عالجت ميمي الكاتبة هذه المسألة التي هزّت العالم في السنوات الأخيرة؟

أجابت:

تضمّن الكتاب قصصًا حقيقيّة عن الهاربين، وهي في نظري- رغم ظاهرها - قصص سعيدة لمن يتأمّلها، فنحن دائمًا لا نتحدّث عن النجاح.. عن نجاح العرب ونتحدّث فقط عن القتل والعذاب. قابلت أشخاصًا انتقلوا إلى برلين والسويد وبلجيكا وكندا وسويسرا ولهم قصص نجاح، فهذا محمّد قيقوني نجح في فتح أوّل مكتبة عربيّة في برلين بعد أن خاض صراعا مريرا في سبيل النجاة، انطلق من لبنان، وعبر على السفينة إلى تركيا، ثمّ دخل إلى اليونان، ومشى إلى برلين، ولكنّه نجح في النهاية، هناك أيضًا أحمد راقص البالي، وسارة بطلة السباحة وقع تتويجها في اليابان، هذه قصص نجاح قيّمة لها دلالات إنسانيّة عميقة المغزى. ليكتشف الغرب أنّنا مهذّبون حقيقة، وأعتقد أنّه من واجبي أن أتحدّث عن هولاء للأمريكيين، وقد تحدّثت عن هذا الكتاب في جامعات نيويورك ومساتشوستس ونيو هافين ونيو جرسي وفي الجمعية الخيرية الأرمنية العمومية بهليوبوليس، وفي عدة جامعات أخرى في أمريكا.

وعلى الأمريكيين أن يعرفوا أنّنا ناجحون وأنّ هناك أجيالًا جديدة من العرب تتمتّع بالموهبة والتفوّق لنتجاوز النظرة السلبيّة النمطيّة عنّا في الغرب.



ندوة نادي الجسرة الثقافي



يكتب:
د. حسن رشيد

نحن حقا في عصر الرواية.. لماذا ؟ لأن بعض النماذج تحولت إلى شخصيات من لحم ودم. وبعض النماذج عاشت في ذاكرة الإنسان. هل من الممكن أن ننسى مثلا النموذج المحفوظي (سي السيد) أو مدام بوفاري ؟ وهل يمكن أن نلغي من الذاكرة

(مدينة) النموذج الصديقي. ذلك أن بعض النماذج تتحول حقا إلى نماذج من لحم ودم،نلتقي بهم نحادثهم نشاركهم أفراحهم وأحزانهم، خاصة وأن الروائي في ثاني أعماله الروائية يأخذنا إلى تلك الأحياء القديمة التي فقدت مع التطور العمراني كافة ملامحها، وتحولت البيوت القديمة إلى مرتع للعمالة أو لعمارات شاهقة فقدت وأفقدت مابقي في ذاكرتنا.



الحضور

أتحدث عن (مدينة... وثيقة عشق) للشاعر والكاتب المسرحي والروائي عبدالرحيم الصديقي: هذا الروائي الذي يخوض غمار الرواية ويقتحم هذا المجال ويرصع اسمه بجائزة كتارا ليقارن اسمه بكبار كتاب العرب وهو أهل لهذا.

في الرواية الأولى (40،000) قدما نقلنا كعادته كطيار تجاري إلى الغرب. إلى نيويورك عبر شخوص مرت بذاكرته او التقى بهم صدفة. شخصيات حاولت أن تخلق مع الحياة وشائج ولكن الظروف قد تكالبت عليهم فكان الفشل والرحيل عن

الدنيا أو عبر مصادفة غير متوقعة غيرت بوصلة حياتهم. في (مدينة وثيقة عشق) الأمر مختلف فالروائي يقلب في سفر الأيام وعبر الأحياء التي التصقت بذاكرته مثل مرتع صباه (فريق الغانم القديم) والحي الأقرب لحيه (أم غويلينه) يكون البطل الذي يسطو على ذاكرته،نماذجه أُناس بسطاء في الأصل يحلمون ويملكون الكثير من الآمال والتطلعات والكثير من الإحباطات ولأن مدينة (اسطنبول) وبلاد الأناضول جزء من المبتغى الجمعي فكان الانتقال المكاني جزءا من لعبة الرواية كيف لا واسطنبول قد تحولت في السنوات الأخيرة، وعبر الحصار الجائر إلى مدينة ترحب بمقدم أبناء قطر ويعشقها الإنسان العربي ليس كمدينة فقط ولكن كملجأ يتنفس من خلالها الإنسان العربي نسائم الحرية وهروبا من اضطهاد بعض الأنظمة القمعية.

اذا كان الروائي كما أسلفت قد خلق لنا وشائج مع نيويورك -مدينة المال. المدينة التي لاتنام عبر شخوصه وأحداثه وعبر

نماذج تجسد تلاحم الأمة في الغربة كل يبحث عن ذاته ويرافقه الوهم والفشل والموت. وكان الأكثر إحباطا (تاءالتأنيث) يتساوى في هذا الخليجية وبنت الجزائر في الاصل وإن ارتمت في حضن الغرب بجانب من تحمل فوق كاهلها نداء الأرض المتغتصبة، كل أنثى تحمل جرحها ومعاناتها وفشلها في رحلة الحياة وخلف كل هؤلاء النسوة يتوارى عبدالرحيم الصديقي كصوت لبطل يظهر كي يختفي.

فهو الروائي الذي تحمل عبء قيادة الأحداث، نعم الروائي ليس بريئاً وإن رغم هذا الأمر.

وهذا ليس عيبا ففي معظم الروايات لابد للروائي أن يطل على المشهد.

والروائي لم ينكر أبدا أن ظلال شخصيته لها جضور ومع ذلك فإن أحداث الرواية (40،000) قدم ليس لها ارتباط بالكابتن الطيار أولا والروائي ثانيا ولكن شخوص تطرح ذواتها عبر أحداث لاتبتعد عن الواقع.

نعم واقع النموذج الإنساني النزعة والفارق في النجاح والفشل الحضور والرحيل كان الروائي قد طرح ملامح كل نماذجه ولم يهرب من واقع الشخصيات.كان مايهمه حقا مدى قبول القارىء أو رفضه لكل النماذج ولكل الأحداث، كان عبدالرحيم الصديقي يقترب بقارئه من لحظات الحلم والحقيقة وفجأة يغلف المشهد بالرحيل. مرة رحلت بالمرض العضال ومرة أخرى تسبب (الجزيرة) في وأد الحلم ! وكيف غلف خبر (عبر الجزيرة) الواقع بالحلم والحلم بالإحباط والفشل هل هذا قدر الإنسان ؟ أما (كادي) فقد كانت الوحيدة التي نجحت في مبتغاها عبر خيوط لعبة مارستها بإتقان مع بعلها المزعوم، وفرت هاربة. وهنا لابد أن يثار تساؤل ما ؟ لماذا تركها المؤلف ؟ هل تعود للحياة مرة أخرى عبر أحداث رواية أخرى ؟ كيف استولت على ثروة المؤلف الروائي بمثل هذه اللعبة؟ ماعلينا يحق للروائي مالايحق لغيره، فهو حر في نسج خيوط اللعبة والسؤال: هل استمتعنا بالأحداث ومعاناة الشخوص ؟ تعاطفنا مع (س) كرهنا (ص) تلك كانت خيوط أو بعض من خيوط(40،000) قدم. أما في (مدينة... وثيقة عشق) فمع أن الدوحة وعبر الأحياء القديمة قد تحولت إلى بطل حقيقي فإن أسطنبول التركية قد شاركت فرجان الدوحة القديمة هذا الشرف كما أن الروائي بذكائه المعهود كان الزمن لعبة أخرى يمارسها عبر سنوات وسنوات اذا الزمان لاينطلق عبر المنطق الافتراضي لا. سنوات يعود بنا الروائي القهقرى إلى الخلف ليصنع لنا حدثا عبر تعدد الأزمنة. ينطلق للأمام كي يعود للخلف. يسرد حكايات (سهيل) ينسى حكاية (إسماعيل) عن قصد. فقد انتهى دوره بعد أن بذر (مدينة) لتواجه الحياة ويسرد حكايات الفقراء ليرصد تحولات المجتمع في إيقاع سريع مباغت. هنا (إسماعيل) الباحث عن لقمة شريفة تسد الرمق وهنا الاستغلال عبر (غازي) لقمة إسماعيل كانت مغموسة بالمعاناة والألم مثل لقمة (مدينة وصقور) عبر رفضهم الانتماء إلى ثرى هذا الوطن في (مدينة... وثيقة عشق) حكايات تجر الحكايات عبرشكل أقرب إلى المشاهد السينمائية حيث تلعب (فلاش باك) دورا مؤثرا في تأكيد الحدث. نعم إن الرواية تندرج عبر شكل آخر من السرد يمزج الحلم بالواقع وعبر تواريخ تجمل المشاهد. تواريخ قريبة من ذاكرتنا حتى (المعزّ) له حضوره وترنيمه (شومي له) وهذا الاتكاء ليس عيبا، ذلك أننا كقراء جزء من لعبة المؤلف حتى وإن أنكرها المؤلف خلق منا شريكاً وهمياً (شئنا أم أبينا) هناك روايات ارتبطت بالتاريخ،بأقلام مبدعين ينتمون إلى هذا الوطن، مثلا في روايتين للكاتب عبدالعزيز المحمود ارتكن إلى التاريخ وكثير من المبدعين العرب استحضروا نماذجهم من التاريخ الحقيقي أو الممزوج بالخيال. هناك جورجي زيدان وروايات تاريخ الاسلام وهناك في بدايات سيد الرواية العربية نجيب محفوظ عبر (رادوبيس على سبيل المثال لا الحصر وصولا إلى (أمين معلوف وليون الإفريقي). هذا الإطار كثيرا مايشكل طُعماً للقارىء ومن خلال هذا الطُعم يطرح الكاتب مضمون فكره.. عبدالرحيم الصديقي كان المكان مرتعه. وسبق في هذا العديد من كبار الكتاب (الحي اللاتيني) (وبين القصرين) والسكرية وخان الخليلي وعشرات الأماكن. مدينة عبدالرحيم الصديقي المكان وليس البطلة مدينة نعرفها أنا وأنت والآخرون. نعرف حواريها وأسماء جيراننا وتلك الدكاكين الصغيرة والمخبز الإيراني. يعرف بعضنا بعضا.. مايميز عبدالرحيم أنه عين لاقطة يختزل ومن ثم يقول.. ها أنتم أعريكم من الداخل هذه النماذج رافقت حياتكم عاشت معكم بخلاف ماقدمه الروائي محمد علي عبدالله عبر (فرج) فقد أخذنا إلى مدن حقيقية ومدن وهمية وكلاهما لم نتعرف عليها مثل نيويورك واسطنبول مدن محمد علي عاشت



تكريم عبدالرحيم الصديقي

ومازالت تعيش في ذاكرة الأجداد والأباء وتغلغلت في ذاكرتنا عبر ذكرياتهم. أما (فرج) فقد كان دائم الحضور ليس فقط لأنه قد شكل جزءا من معاناة العبيد. والعبد هنا في المطلق وليس المرتبط بمعاناة اللون. لأن من يعيد عقارب الساعة إلى الوراء ليكتشف أن الرومان في عصر ازدهارهم لم يخلقوا مع اللون فقط إطارا للعبودية أو إطارا فقط للمعاناة، من شاهد الفيلم القديم مثلا (سبارتاكوس) والنجم (ستيف ريفر) نكتشف معاناة الإنسان في زمن العبودية والرق.نعم زمن العبودية الحقة وهذا ما غلف تاريخ الإنسان مع الأسف وتاريخنا العربي قد ساهم في هذا الإطار فكان لعنترة بين شداد وسحيم عبد بنى الحسحاس ولايمكن أن ننسى ثورتهم في العصر العباسي (ثورة الزنج) والتي تعتبر واحدة من أهم الثورات في تاريخنا العربي الإسلامي ويرى بعض المؤرخين أنها الاسفين الأبرز في نعش الدولة العباسية. أما الغرب وخاصة أمريكا فقد استحضرت سيرة (كونتا كونتي) ومعاناة اللون في تأسيس أمريكا حتى صرخة (مارثن لوثركنج) (أنا عندي حلم)أما أحلام (مدينة) فمواز لأحلام (صقور) الانتماء إلى هذا الوطن.

في البداية يوضح لنا الروائي أن جميع شخوصه من نسج الاحتمال. ولكننا نقول إن ظلال هذه الشخصيات موجودون على أرض الواقع نقول جائز.. من نسج الاحتمال أوالخيال.. سيان. ولكن شخصيات من لحم ودم.. عاشوا في الذاكرة الجمعية ولو تأملنا نماذجك المفترضة أو الوهمية أو الحقيقية،فإننا قد رافقنا بعضهم في رحلة الحياة، نعم ترى ملامح من هذه الملامح والشخصيات في الاحياء القديمة وفي سوق واقف أو عبر المولات والفنادق الكبيرة.نعم أنت قد حددت بذكائك المعهود حدود تلك المناطق. وكان استحضارك لفريق الغانم القديم وام غويلينة لم يكن عبثاً ولكن كما أسلفت بذكاء وخبث في آن واحد. وتهربت إلاعبر مرور عابر إلى مكان آخر. ثم كان هروبك إلى مدينة أخرى تبعد عنا آلاف الكيلومترات...

نماذج -مدينة.. وثيقة عشق -كان الإحباط مواز للآمال.. وكأنما عقارب الساعة قد توقفت. وأحلام العديد تحولت إلى فقاعات.الوحيد الذي داعبه الحلم (النجم – نجم) واقترب جزءاً ما. هل هذه صرخة للاحتجاج حتى على الحلم وأن ينهزم الفرد ؟ أن يكون قانعا بما هو مكتوب له وألاّ يحاول وأن يتجرعّ مرارة الفشل ؟

جائز.أن يرضى بقدره جائز؟ وهل روح اليأس التي تغلف

واقع بعض النماذج دليل على الفشل. مع أن قدر الإنسان أن يحاول. مع أن هناك حدوداً لتحقيق الأحلام والأمنيات. نقول عندها من حق الروائي أن يطرح مايراه من أفكار وأحداث، لأننا لسنا حكماً في محكمة حتى نطلق عليه الدعاوي وعلينا أن نجيب هل استفدنا واستمتعنا نعم لذا.. ففي -مدينة.. وثيقة عشق يأخذنا الروائي إلى سنوات وسنوات ينطلق ليعود القهقرى مرة أخرى ويقدم نماذجه. بعضهم يخلق واقعا في إطار السرد والبعض الآخر لايشكلون نماذج تعيش في الذاكرة وإن كانوا نعتاش معهم. إن نموذج (سهيل) نموذج حياتي بحق قد تراه حقا في سوق واقف بلحمه وشحمه وقد تصادفه في المجمعات والأسواق يدفع عربة المشتريات وقد لايعرف الاتجاهات ويحلق في هذا وذاك وقد يضيعّ الطريق ومع هذا فقد عاش في وسط (أسر) عنوانه ارضى بقدرك. يحمل من البلاهة والسذاجة ماتنوء بحمله الجبال. هو نموذج

بسيطَ أقرب إلى الفطرة يصفه الروائي وهو محق في هذا، لم يعرف عن سهيل الجرأة والشجاعة مع الجنس الآخر، فكان جل مواهبه محصورا في الاستحياء الغبي، من أحط صفاته واميزها ص(27) هو نموذج يختلف شكلا ومضمونا عن (غازي) فهو التاجر الذي يتاجر حتى بمصائر الناس،صياد للحظه، ممثل بارع. دائما مصالحه فوق كل شيء. بعض المفردات لامكان لها في قاموس حياته مثل الضمير والإنسانية.. نعم تاجر، جشع بكل ماتحمله هذه الكلمة من معاني وليست كلمة أو معنى أحادي. المهم أن تنتصر الذات في نهاية المطاف. وهكذا ألقى بشباكه على (مدينة) قام باقتنائها كلوحة فنية أو مزهرية مع الرفض المبطن من والدها اسماعيل المغلوب على أمره.

(إسماعيل) الذي ترك الوطن واتخذ من هذا الوطن وطنا وملجأ في آن واحد بحثا عن لقمة عيش شريفة تسد صرخات وجع الجوع أو القهر سيان، فرّ هاربا من ذاته، لذاته، لعّله يكتشف ذاته. هرب من بلاد فارس مثل الآلاف الذين حققوا جزءا من أحلام كانت تراودهم ذات يوم. ولعل أبرز أحلامهم السلام والأمان هنا... ولأنّ الروائي شاهد على العصر في إطار المتغيرات، وشاهد على تجارب خاضه العديد من النماذج فقد استطاع أن يتغلغل إلى دواخل هذه النماذج في لحظات الفرح والحزن.. في لحظات الانتصار والانكسار، كان شاهدا بحق لمن



عبدالرحيم الصديقي

ارتمى في أحضان العديد من مناطق هذه النماذج وكان الأقرب (ام غويلينه) وعبر أسرته الصغيرة قطع مشاوير الحياة بالقنوط.. القنوط في تكاملية الكلمة بخلاف (مدينة) التي أجبرت على الحلم وداعبتها الأحلام الوردية أو الأحلام العنابية. نعم كانت أحلامها بلاهوية.. لذا وجدت أن الارتماء في أحضان الوهم والمسمى (غازي) قديقّربها خطوة من تحقيق جزء من أحلامها، صدقت (مدينة) وكذب غازي ص 42 ولم تجد مفرا سوى أن تعود في نهاية المطاف الاصل في اقتناء الهوية.. عاشت التجربة ودفعت الثمن. وكانت أرخص البضائع عندالتاجر الاستغلالي (غازي) أما (صقر) فقد كان النموذج الأكثر وضوحا ومع أنه قد حاول أن يخرج من جلده ولكن كان الوشم أكثر وضوحا، كان الاعتقاد لديه أن احتلال مساحة عند الآخر قد يشفع له أن يلعب دورا أكبر وأن يقارن ذاته بالآخرين. لم يحسب مع ذكائه أن المسافة أبعد كماً يتصور. أنه الوهم القاتل قد يعرف مثل هذا النموذج إلى أين تقوده أحلامه ولكن سقوطه يكون مدوياً. وقد يصاب بالصدمة وهو يكتشف أن أحلامه سراب !! نعم (صقور او صقر سيان) أنه يدفع

أحلى سنوات عمره ثمنا لحلم لن يتحقق أبدا / يقترب من مداعبة حلم لن يأتي. ذات الحلم الذي أسر (مدينة) ويشدها عبر إطاره.. وكم كانت لحظة المصارحة موجعة عندها صرخت وقد انهار سدّ أحلامها (اطلب لي التكسي ياحيوان ص69 الروائي وعبر 242 صفحة يستحضر العديد من النماذج ولكن البطلة هنا (مدينة) الأنثى أو المدينة في المطلق المدن التي تغلف واقع الانسان إلى رقم. يقبل القسمة دوما على أي رقم،نعم هناك عشرات النماذج. إنهم كمبارس تحرك الأحداث سوا في حواري الدوحة أو حتى في بلاد الأناضول أو تلك التي عشعشت في تلك الأبراج التي تعانق السحاب في المناطق الجديدة أو خارج الحدود الجغرافية مثل أسطنبول ويكون (لجودت) إطلالته مع سهيل ذلك النموذج الذي عقلها وتوكل.. وكل هذه عبر حكمة ساقها الروائي لعبة الحظ هي منظومة معقدة ووحدة متكاملة في صفقات القدر فلا تفسدها بمحاولة الفهم ص 485 ذلك أن الغوص في الأحداث ومارافق سيرة الشخوص سوف يفسد على القارئ لذة الاندهاش اولا ومتعة البحث عما سيكون.كل هذا منوط بقدرة الكاتب على سكب اهتمام القارئ وهذا مايميز كاتبا عن آخر.ذلك أن (العجوز والبحر) لأرنست همنجواي يختلف عن مغامرات طرزان ورو كامبول أو ارسين لوبين للكاتب الفرنسي موريس لبلان كما أن أنا كارنينا مثلا ولوليتا يختلف شكلا ومضموناً عن (الحرب والسلام) وأعمال جوركي وماركيز ونجيب محفوظ يختلف عما يتم تقديمه تحت مسمى الرواية هناك الآف الروائيين وعشرات المبدعين. الاختلاف في المضامين والأبعاد الإنسانية. والإبداع أمر خطير... يختلف عن روايات الحب أو الجيب سيان أو تلك الروايات التى تنثر على قارعة الطريق في المدن الكبرى.

في (مدينة.. وثيقة عشق) نحن بـإزاء شخوص نحس بها وبمعاناتها لأنها نماذج تعيش وتتماشى معنا نشعر بألآمها.. إنهم بشر من لحم ودم قدرهم مهد لهم الطريق او سد

امامهم الطريق.إنهم أنا وأنت والآخرون.رفيقهم جحيم سارت أو الفردوس المفقود. أناس لهم أحلامهم التى لم ولن تتحقق.. هنا(مدينة) أو الآخر..(صقور).مدينة الأنثى بكل توهجها، تجر أذيال اليأس في كل خطوة وهذا قدرها اما (صقور) فصورة باهتة لكينونة الإنسان.. إن مدينة تعيش في ذاكرتنا في اللاوعي وسيظل (نجم) صورة للإيقاع السريع وللمظاهر.

(مدينة) لها حلمها كما أننا لنا أحلامنا.كما أن للقادمة من (مكاني) أحلامها. وأنت كانت تعرف كيف تتعامل مع الواقع في إطار من الواقع.نعم وجدت في

(ستيف) الخلاص من كل مايعكر صفو أيامها وأيضا الرحمة دون انتظار لرحمة مغلفة بألف الف سؤال بلا إجابة.

في هذه الرواية كل خيوط اللعبة تنتهي (بجاسون) وإن بدأت بسهيل وغازي وحواري الدوحة القديمة... ونماذج عاشت كي تمارس الغش والخداع وخير مثال (غازي) ذلك الذي مثل هربا من قدر (مدينة) بادعائه فقدان الذاكرة.حيلة مبتكرة لأنه لم يفقد الذاكرة ولم يرافق الزهايمر. أما (مدينة) فهي أيضا لم تفقد الأمل. هذا الأمل الخداع وصقر قد غاب خلف قضبان اليأس وطوى سنوات من عمره دون احتجاج وكأنه قد استسلم لقدره. وظل سهيل يحلم أن يخرج من جلده فهل تحقق بعضا منها أو جزءاً من أمنياته ؟

سؤال صعب والجواب أكثر صعوبة، كان الانتقال المكاني من قبل السارد جزءاً من لعبة النص.هنا عبر الحواري وهناك عبر مدينة ارتبطت بالتاريخ نعم بلاد الاناضول.

وحكايات لا تنتهي نعم حكايات لأناس يبحثون عن جزء من الأمل. هذا الأمل المفقود والمرتبط حتى بالسعادة الوهمية أو السعادة اللحظية وليست السعادة في المطلق نماذج. تتلاقى تتصاعد تتلاحم تخلق المعاناة إنها لعبة الحياة غازي ومدينة وسهيل وصقر قطار يتحرك لايترك خلفه سوى اليأس والقنوط. الروائي كنموذج حقيقي متفائل بالحياة فالضحكة لاتفارق محياه دوما ولكن دوما يأسر أبطال روايته بالحزن والأسى شخوص يقعون في حبائل اليأس. سيان سواء هنا أو في 40،000 قدم وكأنما الإحباط والفشل جزء من واقعنا المعاش نعم إن هذا الواقع جزء من قضايا الإنسان في مجتمع يصنع سدا أمام الإنسان هذا الكائن الأضعف.وكأنا الفشل هو الرفيق الأمثل وأن على الكل أن يدفع الثمن حتى الحب بين جميلة وفيصل وإطلالة نور ينتهي بالفشل ذلك أن قيود المجتمع أكبر من كل لواعج الحب. ففي لحظة يتلاشى كل شيء نعم جميلة وجدت في (جودت) مافقدته في فيصل وما كانت تبحث عنه، أما مدينة نعم مدينة فقد عادت للجذور نعم عادت إلى (صقور)وكأنما عليك ألاّ تحلم أبدا بما لايكون.



الشعراء توقفوا أمامها بالقصائد..
والرواة نسجوا تفاصيلها

«الجسرة» تسرد فصولاً من سنة الطبعة قبل 95 عاماً

لايزال المؤرخون والباحثون يقفون أمام سنة الطبعة، التي حلت ذكراها الخامسة والتسعون خلال شهر سبتمبر 2020م، منقبين عما شهدته من مأساة أودت بحياة المئات، إثر العاصفة القوية التي هبت حينها، فأتت على مراكب وبشر، حتى اختلطت معها بقايا الأشرعة بأشلاء البحارة، ومن كانوا على متن السفن من مؤن وأموال، فتحول البحر الهادئ إلى موج هادر.
وعلى الرغم من مرارة هذه الفاجعة، إلا أنها خلفت وراءها قصصا تعكس معاني جمة، تتمثل في الشجاعة والشهامة التي يتسم بها القطريون منذ قديم الزمان، بجانب روح الإيثار بما يعكس تلاحم أهل قطر في أحلك اللحظات، وأشدها قسوة على النفس، عندما تشعر هذه النفس بأنها أمام خطر داهم، حتما سيودي بروحها.

بقلم :
طه عبدالرحمن*

الحادثة وقعت مع عاصفة قوية اختلطت فيها أشلاء البحارة بحطام السفن





"الجسرة" تستحضر من جانبها فصولاً من هذه الحادثة، وتتوقف عند ضرورة توثيقها، لما حملته من بطولات وتضحيات جسدها رجالات قطر في تعزيز التكاتف المجتمعي، وهو التكاتف والتعاضد الذي يتواصل إلى يومنا في نموذج اتخاذ لمدى تلاحم أفراد المجتمع بكل شرائحه وطوائفه.

ووفق ما هو معروف تاريخياً فقد شهدت الليلة التي وقعت فيها هذه الحادثة في 29 سبتمبر من العام 1925م- وفق ما يذهب إليه كثير من المؤرخين والرواة- عاصفة قوية، وُصفت بالمدمرة للغاية، للدرجة التي كانت تتقلب فيها السفن الكبيرة في المياه رأسا على عقب، وكأنما تدور حول نفسها من شدة تلاطم الأمواج، وتسارع الرياح، وهو ما أدى بدوره إلى تناثر كل من فيها من رجال وأموال ومؤن، حتى اختلط كل شيء ببعضه، ومن ثم امتزجت كل بقايا السفن مع أشلاء الموتى، وتحول البحر الهادئ إلى دعوات للإنقاذ ممن تمكنوا من النجاة، لتظهر مأساة أخرى لاحقاً على أسياف البحر بنحيب الأبناء والزوجات والأمهات المكلومين على وفاة ذويهم.

وصف إبداعي

جاء توصيف الحادثة بسنة الطبعة، وفقاً لما كان دارجاً بين أبناء قطر والخليج العربي بتأريخ الأحداث والولادات والوفيات



وفقاً للسنوات التي وقعت فيها مثل هذه الحوادث الكبرى والكوارث الطبيعية، حيث كانوا يطلقون على هذه الحوادث وتلك الكوارث العديد من المسميات. ومن هذه المسميات: سنة الرحمة، سنة الجدري، سنة العسر، سنة الطاعون، وسنة ساحوت، وغيرها من الأسماء، غير أن أصعب الكوارث ومراراتها كانت سنة الطبعة، لما نتج عنها من وفيات عديدة وغرق للسفن، مع تلاطم الأمواج وصرير الألواح وتمزق الأشرعة.

هذه المشاهد المروعة التي شهدتها تلك الحادثة، توقف عندها العديد من الشعراء الذين عاصروا أحداثها، حتى أنهم أبدعوا في وصفها، وقاموا بتأريخها وتبيان ما وقع فيها، علاوة على الشعراء اللاحقين لهم. كما ذكرها العديد من الرواة.

وأورد صاحب كتاب "الدلم" قصة الشاعر راشد بن عبد الله بن حركان من أهالي الدلم، والذي أنشد في هذه الحادثة قائلاً:

يا حظ قلبي يوم ارفع النـــــاف ... يشوفه الـي من بعيـد يجينا

واحذف لها حبال يمين ومجـــداف ... عنها يسار وواحد من يمـينا

ويا ليت منهو ما تعـرف بالأسياف ... ولا مشى في ديرة المشـكلينا

ولا ركب مـا شوة بينهـا ســـــاف ... موج البحر قام يتلاطم علينـا

ويا ليت منهو ما غـرف له بمغراف ... في طـــول ليله والملا نايمينا

فـي غبة والنو جالـــــه ترزاف ... غربية هـــبت علينـا بحينا

تـمت وصلى الله على سيد الأشراف ... عداد من زار الحرم حاجينا[1]





المأساة أظهرت شجاعة النوخذة أرحمة الكعبي في إنقاذ أرواح الناجين

وقد أطلق عدد من الرواة على الحادثة اسم "الدالوب" أو "سنة الدالوب"، والذي يعني في اللهجة المحلية والخليجية بالعاصفة القوية. وقد عاصر بعض الرواة هذه المأساة، فيما ولد بعضهم بعدها، ولكنهم كانوا على إلمام بتفاصيلها التي نقلوها عن القدماء، إلى أن وصلت للمعاصرين من الرواة والإخباريين.(2)

بالإضافة إلى ذلك، فقد كان للفنانين التشكيليين بصماتهم في توثيق هذه الحادثة، وذلك بإنجاز العديد من الأعمال الفنية، والتي جاءت نتاجاً لورشة فنية، سبق أن أقامتها الجمعية القطرية للفنون التشكيلية في العام 2016م، فعبر الفنانون بريشتهم ما شهدته هذه السنة من مآسٍ وتضحيات وبطولات.

مواقف بطولية

سبق أن أعدت هيئة الإذاعة البريطانية B.B.C تقريراً حول سنة الطبعة، توقف خلالها عند دلالة هذه التسمية (سنة الطبعة). مفسراً إياها بأن "الطبعة تعني غرق السفن، على نحو ما ورد في اللهجة الدارجة بدول الخليج، وذلك بالنسبة للحادثة التي وقعت في العام 1925م". لافتاً إلى حوادث غرق متعددة شهدتها المنطقة خلال العقود الأولى من القرن العشرين، "لكن ما حدث منها في سنة الطبعة بدا مختلفاً في ضوء ما أسفر عن وقوع خسائر جسيمة في الأرواح".(3)

وخلال التقرير ذاته، أجرت الإذاعة البريطانية لقاءً مع السيد أرحمة بن محمد المنيف الكعبي، والذي استعرض مواقف جده النوخذة أرحمة بن منيف المنيف الكعبي، نقلاً عن والده الذي كان يرافق جده على متن ذات المركب، الذي كان موجوداً في البحر أثناء وقوع العاصفة.

الكارثة جسدت تلاحم المجتمع وتضحيات أفراده منذ قديم الزمان

وفي نفس المقابلة. أكد السيد أرحمة



الكعبي أن والـده شاهد الحادثة أثناء وقوعها في العام 1925م، ونقل له تفاصيل ما دار بأنه هبت عليهم عاصفة هوجاء، محملة بالمطر والهواء الشديد، فأدت إلى إغراق قرابة 80% من المراكب التي كانت تجوب في مياه الخليج آنذاك.

وكان النوخذة أرحمة بن منيف المنيف الكعبي أحد الناجين من هذه الحادثة في العام المشار إليه، وهو العام الذي طفت فيه أجساد الغواصين مع بقايا حطام المراكب على سطح مياه الخليج أثناء موسم للغوص، قبل نحو قرن من الزمان. وفي مقابلة أخرى عبر ذات التقرير للمحطة البريطانية. وصف المؤرخ القطري علي الفياض سنة الطبعة بأنها كارثة عظيمة وقعت في مياه الخليج نتج عنها غرق الكثير من السفن، ووفاة العديد من الأنـفـس، "بلغ عـددهـم عـلى مستوى الخليج بشكل عام إلى 5 آلاف شخص". ويقول إنه حسبما سمع من الرواة فإن "الأجـواء قبيل وقـوع العاصفة كانت هادئة، وكأن الماء زجاج، إلى أن انقلب الوضع تماماً في لحظة ما، عندما هبت العاصفة القوية المحملة بالأمطار والغبار".

دعوة لدمج الحادثة وغيرها بالمناهج الدراسية لتعريف الأجيال بوقائعها

قصص إيجابية

وعلى الرغم من مرارة الفاجعة، إلا أنها تحمل الكثير من القصص الإيجابية التي تعكس تكاتف وتعاضد أهل قطر. عندما يذكر السيد أرحمة بن محمد المنيف الكعبي أن جده الراحل النوخذة أرحمة بن منيف المنيف الكعبي قدم نماذج من الشجاعة والتضحية والإيثار، عندما ساهم في إنقاذ عدد كبير ممن كانوا عُرضة للغرق في المياه، إثر هذه العاصفة، كما حرص على نجدة من كانوا عُرضة للغرق، بإضاءة سراج على ظهر مركبه، ليكون دليلاً لجميع من يطلب الفزعة، وعندما كادت سفينته تتعرض للغرق بسبب ارتفاع حمولتها من الناجين، وطلب أحد البحارة منه الإسراع إلى الشاطئ، "رفض جدي ذلك، وأقسم أنه لن يترك في البحر رجلاً



يطلب النجاة، إلا وأنقذه، وقال مقولة شهيرة لا تزال خالدة في ذاكرة التاريخ، وهي يا نعيش سوا.. أو نموت سوا. وكانت هذه المقولة بمثابة بطولة من بطولات عدة سطرها مواطنو قطر إزاء الشدائد، ودليلاً على حرصهم الدائم على تحقيق التكاتف والتعاضد والإيثار فيما بينهم، فضلاً عما تمثله من شجاعة وشهامة، ظلت معروفة لدى أهل قطر منذ قديم الزمان". (4)

ويلفت الكعبي إلى أن جده توفي بعد هذه الحادثة بنحو ثلاث سنوات، وذلك في العام 1928م. مشدداً على أهمية جعل هذه الحادثة ماثلة في الأذهان، لتتعرف عليها الأجيال القادمة، واستحضار ما فيها من بطولات وتضحيات. داعياً إلى ضرورة دمج أحداث هذه السنة في المناهج الدراسية، ليتعرف الجيل الحالي والأجيال الأخرى اللاحقة على تضحيات أهل قطر، فضلاً عن إبرازها في الذاكرة الجمعية لهم".

مشهد البحر ظهر قبل العاصفة أشبه بالزجاج إلى أن تلاطمت أمواجه

وقد ورد الدور البطولي للنوخذة أرحمة بن منيف المنيف الكعبي ضمن حديث الشعراء والرواة عن سنة الطبعة، على نحو ما جاء على لسان السيد عيد بن صلهام الكبيسي، والشاعر حمد بن محسن النعيمي، حيث تناولا الدور البطولي للنوخذة أرحمة الكعبي في إنقاذ من كادوا يتعرضون للغرق أثناء وقوع العاصفة.

إحالات:

(1) ورقة عمل: ندوة عن سنة الطبعة، 29 سبتمبر 2019م، الدوحة.

(2) المؤرخ علي الفياض، ورقة بحثية عن سنة الطبعة، 2019م.

(3) هيئة الإذاعة البريطانية B.B.C، القسم العربي، 7 أكتوبر 2019م.

(4) مقابلة خاصة لـ"الجسرة" مع السيد أرحمة بن محمد المنيف الكعبي.

* **صحفي مصري**

المثقّفون العرب وحلم الديمقراطية:

هل تتجنّب النّخب فخ الشعبوية؟

ليست الدّيمقراطية حدثا عابرا وإجراءا ترتيبيا سريعا وأمرا يمكنه الحدوث في أي لحظة، بل هي مسارات طويلة وصعبة ومتعرّجة، حيث بدأ الحلم بها محتشما في العالم العربي منذ القرن التاسع عشر، ثم انقسم المثقّفون العرب، في أواسط القرن العشرين، حول ماهيتها ولمّا حلّ القرن الواحد والعشرون بات الحلم ممكنا ولكنّه حمل معه إمكانية الارتداد والعود على بدء.

يكتب: د. عبدالجليل بوقرّة*

الديمقراطية "حلم خجول"

لئن عرفت أوروبا حركة التّنوير والعقلنة مبكّرا، بتلك النهضة الجارفة منذ القرن الخامس عشر والتي تجسّدت في حركة الإصلاح الدّيني وتوجيه عدّة انتقادات إلى الكنيسة الكاثوليكية على اعتبارها العائق الأكبر أمام أي إصلاح سياسي واجتماعي واقتصادي، فإنّ العالم العربي لم "يستيقظ" إلاّ في بداية القرن التاسع عشر على مدافع نابوليون عندما دكّت ميناء الاسكندرية، فكانت بداية النّهضة العربية على صدى المدافع. فبدت وكأنّها "صحوة يوم العيد" الذي تبشّر به المدافع في المدن العربية، وريثة التقاليد العثمانية فكرا وطقوسا وممارسة.

لا يمكن فصل الفكر السّياسي العربي المعاصر عن فكر النهضة بالعالم العربي والاسلامي، الذي جاء على أنقاض عهد طُبِع، على امتداد عصور عديدة، بتجارب قاسية من التجهيل وبنشر الصّوفية- في شكلها الشعبي، واللاعقلانية والخرافة والغيبيات والأوهام، وطغيان الحكام، في الوقت الذي كان فيه الفكر والمجتمع الأوروبي، في القرن الثامن عشر خاصّة، يقومان بعملية تغيير هائلة وانقطاع مع ألف عام من الاستبداد الكنسي واضعين أسس الفكر الجديد التي ستحكم المجتمع والتاريخ. وكان العالم العربي بعيدا عن التعرّف على ما وقع وما يقع في أوروبا، إلى أن باغت عسكر الجنرال الفرنسي نابوليون سكّان الاسكندرية المصرية، و"أطلّت أوروبا على العالم العربي من فوهة المدفع"، فأحدث ذلك الاحتكاك بالغرب رجّة عنيفة اكتشف إثرها العالم العربي ضعفه، عام 1798، ووجد نفسه في مواجهة غرب قويّ عسكريّا، محكم التّنظيم ورفيع التمدّن. نظر الجميع إلى هذا القادم نظرة تمزج بين العداء والانبهار.

رفض المصريون الاحتلال الفرنسي، رغم ادّعاء نابوليون اعتناقه الاسلام وعزمه تخليص مصر من عسف المماليك العثمانيين وإنشائه مؤسّسات عصرية جديدة كديوان القاهرة ودواوين الأقاليم والدّيوان العام، ليشرّك النّخب المصرية في الحكم. لكن كلّ ذلك لم يكن كافيا لاستمالة المصريين واحتواء نخبهم، وأجبرت المقاومة المصرية نابوليون على الانسحاب، لكن نشوة الانتصار لم تنس الجميع ما أحدثه



الاحتلال من ذهول تيقّن إثره العرب أنّ الأوروبيين قد تجاوزوهم قوّة، وتأكّدوا أيضا أنّهم أصبحوا على هامش الغرب على صعيد الحضارة المادية وكلّ مجالات التمدّن، لذلك راح البعض يحاول مراجعة حساباته بالبحث عن العقدة بواسطة فهم "ميكانيزم العقل الغربي"، فبدأت نواة الفكر السّياسي العربي المعاصر في الظهور بمصر والشام وتونس، وإن كان باحتشام في شكل تساؤلات متردّدة ثم في شكل بدائل مقيّدة بالكثير من "الخطوط الحمر". حصل كلّ ذلك بعد عودة البعوث العلمية التي أوفدها محمد علي باشا مصر إلى فرنسا، وتعدّدت إثرها زيارات العرب والمسلمين إلى أوروبا كزيارة أحمد باي تونس إلى فرنسا سنة 1846.

لقد وقف الجميع على عمق الهوّة الفاصلة بين العالمين العربي-الاسلامي والأوروبي الذي تخلّى عن الدّين، في تسيير الشأن العام، وعن الأوهام والخنوع ولم يعد يؤمن سوى بالعقل. فرأى بعض المثقّفين العرب، وعدد قليل من رجال السّياسة، في فرنسا حضارة لم يروها في بلدانهم وعرفوا من نظم أوروبا وحرّياتها ما لم يعرفوا عندهم فإذا ما عادوا إلى أوطانهم ودّوا لها أن ترتقي وأن تتأسّس بها مجتمعات جديدة على أنقاض ما بلِيَ. نذكر في هذا السّياق العام الشيخ المصري رفاعة رافع الطهطاوي (1801 - 1873)، الذي رافق بعثة طلاّبية مصرية إلى باريس، بصفته إماما، سنة 1826، حيث اكتشف مؤسّسات منتخبة يقع فيها الحديث عن الحرّيات والحقوق، ولمّا عاد إلى مصر ألّف ونشر " تخليص الإبريز في تلخيص باريز" و"المرشد الأمين للبنات والبنين" و" مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية".. بقيت مرشدا ومرجعا لأغلب الأجيال اللاّحقة من الاصلاحيين العرب، حيث تحدّث عن حقوق الملك وواجباته، وعن الحرّية السّياسية وأنواعها، وعن المجالس النيابية المنتخبة. كما ترجم الطهطاوي أزيد من خمسة وعشرين كتابا، غير ما أشرف عليه من الترجمات وما راجعه وصحّحه وهذّبه، وكان الدّستور الفرنسي من أهمّ ما ترجمه، حيث كانت تلك التّرجمة مدخلا للتّنويه بحقوق الأمم التي أنشأت دساتيرا وعلّق على ذلك بقوله " من ذلك يتّضح لك أنّ ملك فرنسا ليس مطلق التصرّف، وأنّ السياسة الفرنسية هي



رفاعة الطهطاوي



عبدالله النديم

قانون مقيّد، بحيث أنّ الحاكم هو الملك، بشرط أن يعمل بما هو مذكور في القوانين التي يرضى بها أهل الدّواوين"، وعلّق على المادّة الخامسة عشر من الدستور الفرنسي باستحسان أن تُوَزَّع السّلط بين الملك و"مجلس النواب" و"مجلس الأشراف".

كانت آراء رفاعة الطّهطاوي تعكس، دون شكّ، ميلا مبكّرا إلى الحكم الدستوري وإلى الدّيمقراطية وإن كان ذلك باحتشام وبمراعاة المحاذير السّائدة آنذاك في محاولة لإيجاد ثغرة، ولو صغيرة، لبداية الانفلات من طوقها الخانق. وتكمن أهمّية أفكار الطهطاوي في نجاحها في التحليق في سماوات عربية أخرى بعيدا عن مصر، مثلما حصل في تونس عندما أصبحت نخبتها تنادي بضرورة الإصلاحات، خاصّة إثر الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830، وتفاعل مثقّفو تونس إيجابيا مع ما حصل في العالم العربي والإسلامي منذ بداية القرن التاسع عشر من انهيار سريع وهزائم متتالية، فكانت إصلاحات أحمد باي تونس المنقولة عن إصلاحات محمد علي باشا مصر، ثمّ كان أوّل قانون أساسي لحقوق الانسان بتونس ويسمّى بـــ"عهد الأمان"، سنة 1857، وأخيرا أوّل دستور في العالم الاسلامي، سنة 1861، كلّها جاءت تحت تأثير الضّغط الأوروبي وكذلك بتأثير من نخبة المثقّفين الإصلاحيين وفي مقدّمتهم المملوك الشركسي خيرالدين التونسي (1820 - 1890)، وهو "أب النهضة التونسية" دون منازع رغم أصله القوقازي، لقد كان من أوّل السّعاة الجادّين، قولا وفعلا، إلى تحقيق نهضة تونس وحمايتها من الأطماع الأوروبية المتعاظمة في عهده. تفطّن خيرالدين، مبكّرا، إلى أنّ مردّ تلك الأطماع يعود إلى انهيار العالم الإسلامي وضعف مؤسّساته وبداية انطلاق أوروبا في عصر جديد نحو توسيع آفاق نفوذها وهيمنتها، فألّف سنة 1868، دراسة قيّمة موسومة بـــ"إصلاحات ضرورية للأمم الإسلامية"، وهي الجزء الأوّل من مؤلّفه السياسي المرجعي " أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك"، لخّص فيه أفكاره ودعا إلى تغيير الأوضاع السّياسية والاجتماعية باعتماد ما ظهر في أوروبا من مؤسّسات وتشريعات، ولكن في ذات الوقت كانت المحاذير حاضرة وضاغطة لذلك دعا خيرالدين إلى التّوليف بين التشريعات الأوروبية والشريعة الإسلامية، وهي قاعدة رافقت مشاريع المثقّفين العرب الفكرية ردحا طويلا من الزمن على امتداد القرن العشرين تقريبا.

التفّت حول خيرالدين مجموعة من المثقّفين التوانسة، أمثال المؤرّخ الشيخ أحمد بن أبي الضياف، آزرته واقتنعت بمشروعه السياسي-الاجتماعي وعملت على ترويجه في مؤلّفات وانتقدت الحكم المطلق الذي وصفه ابن أبي الضياف في مصنّفه التاريخي المهم



الطاهر الحدّاد



عبدالرحمن الكواكبي

" إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان"، (1862-1872)، بالقول:

" ومن المعلوم أنّ شدّة الملك القهري تفضي إلى نقص في الكمالات الإنسانية من الشجاعة وإباءة الضيم والمدافعة عن المروءة، وحب الوطن والغيرة عليه. حتى صار أهل الجهات من المسلمين "عبيد جباية" ليس لهم من مسقط رؤوسهم وبلادهم ومنبت آبائهم وأجدادهم إلاّ إعطاء الدّرهم والدينار على مذلّة وصغار، والرّبط على الخسف ربط الحمار، حتى زهدوا في حب الوطن والدّار وانسلخوا من أخلاق الأحرار. وهذا أعظم الأسباب في ضعف الممالك الإسلامية وخرابها...".

لم يتكلّم المثقّفون العرب، في القرن التاسع عشر، صراحة عن "الديمقراطية"، بل تلميحا ومواربة طالبوا بما كانوا يسمّونه "الحكم المقيّد بالقانون"، تجنّبا منهم للاصطدام بالتقليديين والمحافظين أنصار "حكم الخليفة" المستعين بأهل "الحلّ والعقد"، لذلك لم يتجرّأ ابن أبي الضياف على نقد نظام الخلافة بل قصارى ما دعا إليه هو تقييد الحاكم بقوانين، وحتّى يتحاشى معارضة التقليديين برّر "الحكم المقيّد بالقانون" بأنّه لا يتعارض مع جوهر "الخلافة"، وكتب عنه بأنّه " هذا بعد الخلافة، هو الملك الذي يحاط به العباد، ويناط به الفساد، ويناط به المراد، وصاحبه ظلّ الله في الأرض ينتصف به المظلوم، وتداوى بعدله كلّ الكلوم، لأنّ مراده دائر بين العقل والشّرع، وصاحبه يتصرّف بقانون معلوم معقول في سائر أموره، لا يتجاوزه، ويلتزم العمل به عند البيعة، ويؤكّد ذلك باليمين في ذلك المشهد، فإذا تعمّد مخالفته انحلّت بيعته على الأعناق، شبه ما تقدّم في بيعة شريف المغرب، والعقلاء عند شروطهم، وهذا نظير خُطب الخلفاء الرّاشدين عند الولاية".

لم تنجح النخبة العربية في القرن التاسع عشر في تحقيق "حلم الديمقراطية"، وإن جزئيّا، بل عجزت عن إنقاذ بلدانها من حلم التوسّع الغربي، فالتحقت تونس والمغرب ومصر بالجزائر ضمن "نادي المستعمرات"، ثمّ جاء الدّور على ليبيا والشام والعراق وبلدان الخليج العربي، في القرن العشرين، وأصبح حديث النخبة العربية عن "حلم الديمقراطية" أكثر جرأة وقطع، نسبيا، مع التردّد. فهل كان الاستعمار عاملا مساعدا على التخلّص من "الخجل" وعلى البوح بالأحلام؟

التعلّم من بلدان المركز والجرأة على الجهر

تقول القاعدة التاريخية أن الاستعمار غالبا ما يصنع أدوات زواله، ذلك أنّه يسعى إلى تكوين نخبة جديدة يستند إليها في إحكام السّيطرة على شعوب المستعمرات ولكن ذات النخبة تتحوّل إلى

محرّض على الاستعمار بعد أن تطوّر معارفها وتتمكّن من علوم بلدان المركز الاستعماري، ومنها العلوم السّياسية وطريقة تسيير الشأن العام بأسلوب ديمقراطي.كان التأثر واضحا بالفكر التنويري الغربي وبالمنجز الغربي في المجال السياسي من مؤسسات وتشريعات، بعد أن بدأت الخلافة العثمانية تترنّح وقد استفحلت أمراضها وطالت شيخوختها.

ظهرت أواخـر القرن التاسع عشر بتركيا العثمانية "جمعية الاتحاد والترقّي"، كما بدأت تنتشر أفكار بعض الأدباء العرب أمثال "خطيب الثورة العرابية" الكاتب والشاعر المـصري عبدالله النديم (1842- 1896)، والمفكّر والصحفي السوري عبدالرحمن الكواكبي (1855 - 1902)، صاحب نظرية متكاملة عن منظومة الحكم الاستبدادي نشره في مصنّفه الشهير والمرجعي " طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، سنة 1902، تجاوز الأفكار الاصلاحية السّائدة في القرن التاسع عشر عندما كان منتهى طموح الاصلاحيين في تقييد الحكم بقانون بسنّ الدساتير، لكن الكواكبي رأى أن الحكم الاستبدادي لا يشمل فقط الحاكم الفرد غير المقيّد بدستور، بل يشمل أيضا "الحكومة الدستورية" التي تفرّق بين السلطتين التنفيذية والتشريعية لأنّ ذلك " لا يرفع الاستبداد ولا يخفيه ما لم يكن المنفّذون مسؤولين لدى المشرّعين وهؤلاء مسؤولون لدى الأمّة التي تعرف أن تراقب، وأن تتقاضى الحساب".

كانت أفكار الكواكبي "ثـورة" حقيقية في الفكر السياسي العربي ومراجعة جذرية لمسار "الحلم الديمقراطي"، وتجاوزا للسلف الإصلاحي، عندما بيّن حدود الاقتصار على المطالبة بدستور وبالانتخابات وأكّد على أنّ " الحكومة من أيّ نوع كانت، لا تخرج عن وصف الاستبداد ما لم تكن تحت المراقبة الشديدة، والمحاسبة، التي لا تسامح فيها".

تأسّست النهضة السياسية الحديثة بالعالم العربي على قاعدة التوفيق بين أحكام "الشريعة الاسلامية" والفكر التنويري الغربي، واستمرّ الحال إلى اليوم خاصّة مع تيّارات الاسلام السياسي، وكانت البداية الصّريحة مع مؤسّس التيّار الاصلاحي السياسي- الديني، مع جمال الدين الأفغاني (1838- 1897)، وكان من دعاة تركيز مؤسسات مقيّدة للحكّام ومراقبة لهم، وكان جريئا في دعوته غير هيّاب بفضل تجربته الحربية عندما شارك في حملة عسكرية بأفغانستان مع الأمير الأفغاني "دوست محمد خان"، ما أكسبه الجرأة وعدم التردّد في اقتحام الأخطار والإصداع برأيه في وجه الحكّام، كما حصل مع حاكم مصر الخديوي توفيق (1852- 1892)، الذي أراد إقناع الأفغاني بأنّ الشعب المصري " خامل جاهل لا يصلح لأن يستمع إلى ما تلقونه عليه من الدروس والآراء المهيّجة، فيلقون أنفسهم والبلاد في تهلكة"، غير أنّ الأفغاني جاهر برفض تبرير الخديوي ولم يجامله وأجابه بكلّ حرّية بأنّ " الشعب المصري كسائر الشعوب لا يخلو من الخامل والجاهل بين أفراده، لكنه غير محروم من العالم والعاقل"، وتمسّك بطلبه " إشراك الشعب في حكم البلاد عن طريق الشورى، بإجراء انتخابات نواب عن الأمّة تسنّ القوانين وتنفّذها باسمكم وإرادتكم".


طه حسين

ساهم انتشار الاستعمار الغربي في المنطقة العربية، شرقا وغربا، في سرعة نشر المعلومة وانتقال الأفكار الجديدة دون حواجز او موانع، حيث كانت تصل إلى المثقفين العرب أصداء الحراك الديمقراطي بالعواصم الغربية الاستعمارية وتنافس الأحـزاب السياسية وتداولها السّلمي على الحكم، ونشر الأفكار الجريئة بالصحف بكل حرّية والتجرؤ على الحكّام في الأعمال الفنّية، ذلك ما يفسّر تواتر نفس الأفكار لدى المثقفين العرب سواء في الشام أو مصر وتونس وتشابهها.

دعّم الاستعمار الفرنسي بتونس نخبة مثقّفة جديدة أرادها أن تكون في قطيعة مع الباب العالي ومع ثقافة "الخلافة الاسلامية"، غير أنّ رياح الإصلاح في تونس وفي جلّ البلاد العربية جرت بما لا تشتهيه سفن باريس ولندن، فكان صدور جريدة الحاضرة، سنة 1888، بتونس على يد علي بوشوشة، خرّيج جامعة أوكسفورد البريطانية، وكان التفاعل السّريع مع أفكار جمال الدين الأفغاني، ما شجّع الشيخ محمد عبده، شريك الأفغاني في مشروعه الإصلاحي، على زيارة تونس وإنشاء خليّة سرّية بها تتبع جمعية "العروة الوثقى"، وقضى في تونس حوالي الشهر، في زيارة أولى، اتّصل أثناءها بحاكم تونس آنذاك، علي باي، وبعديد الأمراء والمثقّفين وترك بصمات واضحة في مشروع المثقفين التونسيين السياسي والاجتماعي تجلّت في مطالبهم

التي نشروها وقتها في صحفهم وبياناتهم.

تبلورت مطالب المثقفين التونسيين عندما نـشروا جريدة "التونسي"، في نسختين فرنسية وعربية، حيث ندّدوا بغياب المؤسّسات التمثيلية للأهالي وبيّنوا أنّ السّياسة الاستعمارية لا تختلف جوهريّا عن سياسة الحكّام المحليين الاستبدادية، بل إنّها تراجعت عنها وكانت دونها في بعض الأحيان عندما أشـادوا بما تحقّق في عهد الصّادق باي، قبيل احتلال تونس، بسنّه لعهد الأمان ولدستور 1861، ووصفوا تونس "الجديدة" بعد الاحتلال، بأنّها "تونس الشهيدة".

لقد كان للأفكار الجديدة المنتشرة بالعالم الغربي، إثر الحرب الكونية الأولى، صداها بالمستعمرات العربية، وبات الاعتقاد راسخا لدى النخب العربية أنّه بالإمكان تحقيق التحوّل المنشود نحو مؤسّسات ديمقراطية، خاصّة إثر إعلان الرّئيس الأمريكي ويلسن عن نقاطه الأربعة عشر واعترافه بحقّ الشعوب في تقرير مصيرها، وجاءت الأحكام الأساسية التي أقرّتها إيطاليا في ليبيا إثر احتلالها لها لتؤكّد ذلك الاعتقاد، لكن تبيّن لاحقا أنّ المسار لا يزال طويلا وصعبا ومعقّدا، حيث كانت الحصيلة، مرّة أخرى، هزيلة ولم تشهد البلاد العربية في فترة ما بين الحربين أيّ تقدّم يذكر في مجال التّأسيس الفعلي للحياة الديمقراطية، إذ استمرّت البلدان الاستعمارية في اعتماد التعيين لاختيار ممثّلي الأهالي مبرّرة سياستها بتدنّي الوعي الجماعي لشعوب المستعمرات وعدم أهليتها للحياة الديمقراطية المكتملة.

لم يتوقّف الحلم بالديمقراطية لدى النخب العربية ولم يتراجع، حصل فقط تعديل في المسار وفي الخطاب لدى جيل طه حسين وعبّاس العقّاد والمازني وتوفيق الحكيم، في الشرق والشابي والطاهر الحداد في تونس..

بين الإحساس بالعجز والتمسّك بالحلم

مع طه حسين، خرّيج جامعة السوربون الفرنسية، بدأت المراجعات الكبرى والأسئلة الأكبر، معه كانت خلخلة القناعات المريحة والصّدئة. لم يقتصر الأمر على مراجعة رواية التاريخ العربي والاسلامي الموروثة والقراءة النّقدية لها، بل وجد بعض المثقفين العرب أنفسهم وجها لوجه مع مجتمعاتهم ومع الشخصية القاعدية لبني ملّتهم، وليس مع المستعمر.

وقد مهّد للمراجعات الكبرى الشيخ محمد عبده الذي خاب أمله في إمكانية تحقيق التغيير الثوري للعالم الاسلامي، بعد تجربة السّجن والنّفي إثر فشل ثورة عرابي في مصر، حيث سرعان ما عاد إلى مصر بعد عفو الخديوي توفيق عنه، منفصلا بهكذا قرار عن أستاذه الأفغاني، وقَبِل شرط الخديوي في القطع مع العمل السّياسي المباشر واختار نهج الإصلاح عبر المؤسّسات القائمة، كدار الإفتاء التي أصبح مشرفا عليها والمؤسّسة التعليمية حيث كان يعتقد أنّ الإصلاح الاجتماعي الشامل لا يمكنه التحقّق إلاّ عن طريق التعليم، لذلك هاجم شيوخ الأزهر المحافظين المشرفين على التعليم الأزهـري، فقال في حوار مع الشيخ محمد البحيري (أزهـري) أنه مكث عشر سنين وهو يكنس من دماغه ما علق فيه من وساخة الأزهر، ولم يبلغ ما أراده من النظافة (الأعـمال الكاملة، بيروت: 1972 ـ 1974). وكان لا يتورع على أن يطلق على الأزهر نعت "الإسطبل والمارستان والمخروب"... كان إيمان محمد عبده الرّاسخ أنّه لا أمل في تحقيق أيّ إصلاح سياسي، بما في ذلك تحقيق الحلم الديمقراطي، سوى بإصلاح التعليم لتهيئة العقول حتى تستوعب الأفكار المتحرّرة التي أفرزتها الثورة الصناعية في أوروبا، في حين كان العالم الاسلامي يعيش على هامش التطوّر الاقتصادي والعلمي في العالم الغربي.


نجيب محفوظ

كان من بين تلامذة الشيخ عبده ومن المتأثّرين بمنهجه الإصلاحي، طه حسين الذي بادر مبكّرا بمواجهة شيوخ الأزهر المتزمتين عندما قارن مناهجهم التعليمية المتخلّفة بالمناهج المعمول بها في فرنسا، ثمّ تتالت معاركه مع المحافظين ووصلت إلى حدّ إحالته على المحاكم بسبب أفكاره النّقدية الجريئة الواردة في مصنّفه "في الشعر الجاهلي" وتشكيكه في أسس السّردية الإسلامية الموروثة منذ العهد العبّاسي.

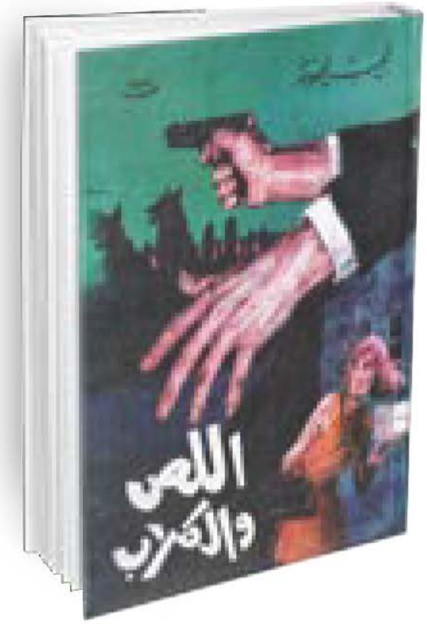
والملفت في مسيرة طه حسين هو سيره، تقريبا، على نهج أستاذه محمد عبده عندما آمن أنّ التغيير السياسي والاجتماعي لن يتحقّق إلاّ عن طريق التّعليم لضمان التفاعل مع الأفكار الجديدة التي حقّقت نهضة الغرب الحديثة، وعندما دُعِيَ إلى المشاركة في الحكومة الوفدية، سنة 1950، اختار وزارة التعليم (المعارف) معتبرا إيّاها أداة

التغيير المنشود الفعّالة.

كانت هزيمة الدولة العثمانية في الحرب الكونية الأولى وما تلاها من أحداث جسام وأهمّها سقوط الخلافة الاسلامية على يد الضابط التركي مصطفى كمال أتاتورك، مؤسّس الجمهورية ورائد النهضة التركية الحديثة، حدثا خطيرا في مسار الفكر السّياسي العربي الاسلامي، شبيها باحتلال نابوليون بونابارت لمصر في بداية القرن التاسع عشر، إذا عاد الجدل صاخبا بين المثقّفين العرب وعاد معه سؤال النهضة. ولم يكن طه حسين وحده من واجه التقليديين في هذه المرحلة بل تعدّدت الأسماء، سواء في مصر أو الشام وتونس، وتعدّدت المعارك وتوسّع نطاقها وتشابهت في جوهرها عندما تمحورت حول تركيبة "الشخصية القاعدية" للعربي المسلم وهل نحافظ عليها مع إدخال بعض التعديلات التجميلية أو نغيّرها من أسسها لتستوعب النّظم الحديثة والثقافة الديمقراطية.

خاض في تونس المصلح الاجتماعي الطاهر الحدّاد معارك درامية وأكثر شراسة مع المحافظين، عندما دعا إلى تحرير المرأة المسلمة من التقاليد البالية المفروضة عليها حتى تتمكّن من المساهمة في النهضة الاقتصادية والاجتماعية، ودعا إلى تطوير التعليم الزيتوني المتخلّف والمكبّل للإبداع الفكري والعلمي، وذلك بتخليصه من سطوة رجال الدّين التقليديين المسيطرين على عقول المجتمع والموجّهين للرّأي العام.. لذلك واجه هجمة عنيفة أدّت إلى موته المبكّر عندما طردوه من جامع الزيتونة وهو على عتبة التخرّج ومنعوه من العمل وحتى من الزّواج وحاصروه في بيته حتى فارق الحياة تحت تأثير الجوع والمرض.

كان الحلم الديمقراطي لدى جيل ما بين الحربين بعيد المنال وكانت قناعتهم أنّ العلّة لا تكمن في وجود الاستعمار الغربي، بل في تسلّط رجال الدّين وسجنهم للعقول عن طريق السّيطرة على المؤسّسات التعليمية في العالم العربي التي لا تخرّج سوى "ببّغاءات" تكرّر آليا ما تلقّته دون إعمال للعقل ودون بذل أي جهد للتفكير، ومعهم يستحيل الانتقال إلى عصر الديمقراطية، أي إلى مجتمعات لها القدرة على التفكير والنقد والتمييز والمفاضلة. وكانت محنة جيل طه حسين والطاهر الحدّاد ليست مع السّلطة الاستعمارية بل مع مجتمعاتهم، مع المعنيين بالمشروع الديمقراطي العربي.



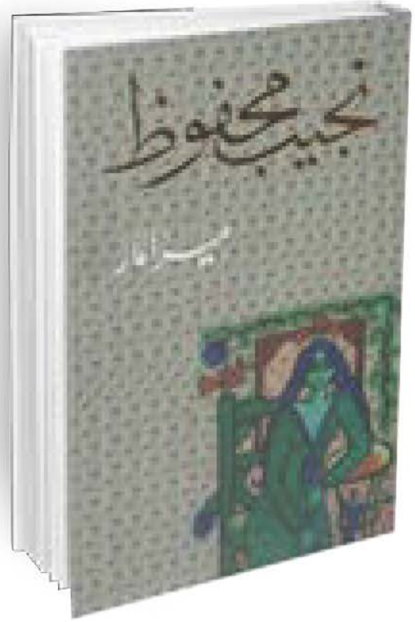
أذكر واقعة حصلت معي في سبعينات القرن الماضي، عندما جمعتني الصّدفة برجل مسنّ متحفّظ في كلامه في إحدى مقاهي تونس العاصمة يقع في حيّ يضمّ البيت الذي كان عاش فيه الطاهر الحدّاد آخر أيّامه، وحاولت جرّه إلى الحديث بإثارة عدّة مواضيع من بينها المشاهير الذين عاشوا في ذلك الحيّ، عندها تدفّق الكلام من فم مرافقي المسن وغاب التحفّظ وشرع في سرد ذكرياته عن الطاهر الحدّاد وكان في غاية الانتشاء والزّهو عندما تحدّث عن مساهمته في حصار الطاهر الحدّاد بالمداومة على إلقاء الحجارة عليه كلّما حاول الخروج وإجباره على العودة إلى بيته، وكان محدّثي لا يخفي زهوه ورضاه عن نفسه عندما يذكر أنّه نال "ثواب" المساهمة في موت الطاهر الحدّاد الذي لا يذكر اسمه إلاّ مع صفة "الكلب". حصل هذا الحديث-الحادثة بعد أربعين سنة من وفاة الحدّاد، أي أربعون سنة وما حصل أثناءها من تحوّلات جيو-سياسية وفكرية وعلمية في العالم لم تكن كافية لتهيئة المجتمع لقبول فكر الاختلاف والتنوّع والتنافس السلمي ومقارعة الفكرة بالفكرة والحجة بالحجة، بمعنى قبول جوهر المشروع الديمقراطي.

"ديمقراطي والعياذ بالله"

في الفلم المصري "البداية" للرّائع صلاح أبوسيف (إنتاج سنة 1986)، نتابع أحداثا طريفة تعكس واقع الصّراع الفكري حول القضايا الاجتماعية والسياسية بالبلاد العربية، من خلال "حدّوثة" سقوط طائرة بركّابها بالقرب من واحة في الصحراء، ولأن الواحة تقع في منطقة معزولة، يحاول ركاب الطائرة التأقلم مع الوضع الجديد، ويحاول نبيه بك الأربوطلي (جميل راتب) الاستفادة من الوضع الجديد، ويسيطر على الواحة وينصّب نفسه حاكمًا لها ويسميها "نبيهاليا"، تيمّنًا باسمه، يتصدّى له الفنان التشكيلي عادل صدقي (أحمد زكي)، وينقسم الركّاب النّاجين بين تابع لنبيه بك وبين مناصر للفنان عادل صدقي، ويستعمل نبيه بك الأساليب الدّعائية المعلومة لعزل منافسه من بينها أنه "ديموقراطى"، ينادى بحكم

الشعب، دون حكم الله، مما يعنى أنه كافر، فيعلّق الفلاّح سليم سالم (حمدي أحمد) مستنكرا " ديمقراطي؟ ! والعياذ بالله".

كان جدار الصدّ أمام الحلم الديمقراطي بالعالم العربي، ولا يزال، عاليا وصلبا، ولم يكن المعترض خصما معلوما يمكن مواجهته ومقارعته بالحجّة والبرهان والمقارنة، بل هو شبح غير مرئي متغلغل في كلّ خلايا العقول، زرعته سرديّة بارعة في نسج الأساطير وفي التخدير منذ قرون، فرضها حكّام مسنوديون بفقهاء الأمر ونقيضه، بالترغيب أحيانا وغالبا بالترّهيب. وربطوا بين كلّ مناحي الحياة وبين الدّين حتّى يسهل القضاء على الخصوم بتلفيق تهمة "الكفر ومعاداة الدّين"، فبات من الصّعب فكّ الارتباط بين السّياسة والدّين، واضطرّ المثقفون الاصلاحيون إلى الانطلاق من المنظومة الدّينية لتحقيق أي مشروع إصلاحي، فلا يمكن الفصل في تاريخ الفكر السياسي الحديث بالعالم العربي، بين دعوات الاصلاح السياسي والإصلاح الدّيني.



في سياق هذا المسار الفكري، نشر الأزهـري المصري علي عبدالرازق كتاب "الإسلام وأصول الحكم "، سنة 1925. لئن رأى البعض أنه يدعو إلى فصل الدين عن السياسة، بينما هو في الواقع إثبات بالشّرع وبالنصوص الأصلية المؤسّسة عدم وجود دليل على شكل معيّن للدولة في الإسلام، ودافع عبدالرّازق على فكرة أنّ الله ترك الحرية في كتابه للمسلمين في إقامة هيكل الدولة، على أن تلتزم بتحقيق المقاصد الكلّية للشريعة.

ورغم عدم التجرّئ بإضافة فكرة جديدة عمّا سبق أن جاهر به الوزير خيرالدين التونسي والشيخ المصري محمد عبده، فإنّ الشيخ علي عبدالرّازق واجه بدوره حملة شرسة وسُحِبت منه شهادة العالمية، واتّهم بالكفر والزندقة، مثلما حصل مع المفكّر الإصلاحي التونسي الطاهر الحداد.

إنّ بقاء العالم العربي على هامش الثورة الصّناعية، وما ترتّب عن ذلك من استمرار تخلّف الواقع الاقتصادي والاجتماعي، جعل من المستحيل على المثقّفين العرب نقل ما وصل إليه العقل الغربي من فكر سياسي متطوّر يتماهي مع الواقع الجديد. كما كان كل مشروع إصلاحي للمؤسّسات السياسية وللمجتمع تُشتَمُّ منه نيّة قطع الحبل السرّي بين الديني والسّياسي يُقذَفُ مباشرة بتهمة الكفر، وتجد تلك التّهمة آذانا صاغية لدى العامّة اللاّئذة إلى دينها كآخر ما تبقّى لها من حصون للتصدّي للمشاريع الاستعمارية.

لذا وبعد أن استنفذ المثقّفون العرب كلّ الحلول التوفيقيةلم يبق لهم من حلّ سوى إعلان "الثورة" لتحقيق حلم الديمقراطية، ولكن أيّ نوع من "الثورة"؟

"حتّى زهرة تحبّ الثورة"

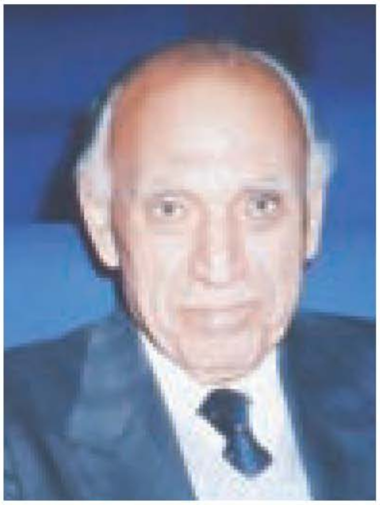
في روايـة "مـيرامـار" لصاحب نوبل للآداب المصري نجيب محفوظ التي نشرها سنة 1967، قبيل نكسة جوان (حزيران)، وكانت استمرارا في التّعبير عن مواقفه الناقدة للثورة ولمفرزاتها الاجتماعية التي تبلورت بشكل حاسم مع روايتي «اللصّ والكلاب» و«ثرثرة فوق النيل»، يجمع بنسيون "ميرامار" بالأسكندرية بين شخصيات من أصول اجتماعية مختلفة ومن أجيال مختلفة، تخدمهم الفتاة الرّيفية "زهرة"، شخصية الرّواية المحورية، وعندما يلتقي كلّ المقيمين في صالون البنسيون للاستماع إلى حفل أم كلثوم في الرّاديو، يجمع الحديث بين "طُلْبة"، أحد المنتفعين من النّظام السابق ومن المتضرّرين من "ثورة يوليو"، وبين الشاب "سرحـان البحيري"، احد المنتفعين من "ثورة يوليو" والمنتمي إلى الحزب الحاكم، يحاول "طلبة" بكلّ ما يتقنه من رياء ونفاق وخبث إيهام "سرحان البحيري" بأنّه من أنصار الثورة فيقول له " كلّنا نحب الثورة..حتّى زهرة تحب الثورة"...

ذلك هو حال بعض البلدان العربية بعد ما يسمّى بـــ"الربيع العربي"، عندما أصبح الجميع "يحبّ الثورة"، ويتحدّث "ثورة"، وساد الاعتقاد أنّ تلك البلدان حقّقت ثورة وأنّ "حلم الديمقراطية" بات قريبا ولم يعد الإنجاز يتطلّب سوى القيام ببعض الترتيبات الإجرائية: دستور وقوانين انتخابية وروزنامة... لكن بعد مرور قرابة العشر سنوات عن "الثورة" تضاعف حجم الخوف على "حلم الديمقراطية" ومآله وبدأ وباء اليأس والإحباط يتسلّل إلى مجتمعات "بلدان الربيع

العربي"، مهدّدا بالعودة إلى مربّع التسلّط والاستبداد الذي انتفض ضدّه ذات يوم شباب "الربيع العربي"...فلماذا حصل ما حصل ؟؟

تحوّل "حلم الديمقراطية" إلى "كابوس الأنوقراطية" في بعض بلدان "الرّبيع العربي"، حيث توزّعت فيها السّلطات بين مجموعات مسلّحة، بتسميات مختلفة، تتنازع على السّلطة دون أمل للخروج من النّفق. وطالت المرحلة الانتقالية في تونس التي تعطّل فيها استكمال تركيز المؤسّسات الدستورية. والتبس الأمر على النخب المثقّفة وتداخلت المفاهيم وتضاربت حول معنى "الديمقراطية"، هل هي إحدى وسائل المساهمة في تحقيق سعادة الانسان بتكريس مواطنته، أم هي غاية في حدّ ذاتها.

تضاعفت محنة "العقل العربي"، عندما لم يقتصر الأمـر على خلط بين الديني والسياسي بل أضافت رياح "الربيع العربي" خلطا جديدا ومـضرّا وهو ما بين الثقافي والسّياسي، عندما تخلّى المثقّف عن دوره التّنويري والتّوجيهي، أي دور البوصلة، ليتحوّل إلى مجرّد تابع للسّياسي يبرّر له كل اختياراته حتى وإن تسبّب في إشاعة خلط فظيع في المفاهيم لدى عامّة النّاس. وزادت شبكات التواصل الاجتماعي (فايسبوك، تويتر، إنستغرام...) الطّين بلّة عندما بات المثقّف يلهث وراء تعبيرات الإعجاب فلم يعد يهتم بفكرته هو بل "بأفكار الجمهور" وإرضائهم.. وهنا اختلط الحابل بالنابل، وتداخل مفهوم "الثورة" العلمي والدّقيق مع "وهم الثورة"، واستجاب بعض "المثقفين" إلى "ما يطلبه الجمهور" وزعموا أنّهم قاموا بمراجعة تاريخ بلدانهم وعموم التاريخ العربي وقدّموا "حصيلة شعبوية" تتضمّن مئات الثورات بالعالم العربي، إلى درجة اعتبار كلّ انتقال في الحكم بين حاكم وآخر "ثورة"، فإلغاء الملكية في مصر يتسمّى "ثورة" وإلغاء الملكية في العراق "ثورة" أيضا، وكلّ انتقال في الحكم أصبح ثورة حتى إن حافظ النّظام على جوهره السياسي والاجتماعي.. في حين أجمع المؤرّخون وعلماء السياسة والاجتماع في الغرب على أن العالم الغربي لم يشهد سوى عدد محدود من الثورات، ولم يتمسّك الغربيون سوى بضمان استمرار "الثورة الصناعية" التي انطلقت في أواسط القرن الثامن عشر مع المحرّك البوخاري، لتتالى بعد ذلك الثورات الصناعية وينتشر استعمال الكهرباء في أواسط القرن التاسع عشر، وما أدراك ما ثورة الكهرباء، وبعد قرن يظهر الحاسوب وينتشر استعماله في الصّناعة والإدارة والتجارة والاتصال والطب والتّعليم، وأخيرا وليس آخرا يبدأ عصر البيانات الضخمة BIG DATA وتقنية الجزيئات متناهية الصّغر (تقنية النانو Nanotechnology) وتقنيات الذكاء الاصطناعي وتنتشر الروبوتات والتحكّم في الجينات وتطبيق الطباعة ثلاثية الأبعاد في الصّناعة والإنتاج والتّقنية الحيويّة.. لقد كان تطوّرا تقنيّا مذهلا فتح الشهيّة لثورات جديدة، وها أنّ العالم الغربي يستعدّ لثورة صناعية خامسة.. ويشير الأمريكي مارك رروسال بانيوف Marc Russel BENIOFF، خرّيج جامعة كاليفورنيا الجنوبية ومؤسّس Salesforce ومديرها التنفيذي، إلى أنّ الثورة الصناعية الرّابعة أخرجت البشر من الصّناعة " ولكن في الخامسة علينا العودة إليها".


صلاح أبوسيف

بالطّبع نتائج تلك الثورات في الغرب واضحة أمام الجميع دون حاجة إلى مزيد الشرح والبيان، حيث أصبح العالم الغربي مغناطيسا لأغلب العرب، سواء كانوا من النخب أو من عامّة النّاس، مقابل استمرار النّزيف في العالم العربي وفقدان الأدمغة المفكّرة واليد العاملة الشبابية، وسط أجواء انتشر فيها الخراب والدّمار في أغلب البلدان.. وحتّى البلدان التي كانت مرشّحة لتحقيق النهضة العربية والانخراط في مسار الثورات الصناعية، طالها الخراب مثل العراق التي تخرج من حرب لتبدأ في خوض حرب أخرى منذ ثلاثين سنة. ولبنان، جوهرة العالم العربي وملجأ كلّ نخبه الفكرية والثقافية والفنّية والإعلامية في ستينات القرن الماضي وسبعيناته، تحوّلت عاصمته أخيرا إلى مدينة أشباح وسقط كلّ البلد في دوّامة الأزمات بعد انهيار عملته وبلوغ التضخّم فيه مستوى غير مسبوق. وتونس رائدة الإصلاح الاجتماعي العربي بإلغائها المبكّر للعبودية وبمجلّة الأحوال الشخصية، أشاع مثقّفوها لدى الجمهور وهم الثورة، فانخرط الجمهور في دوّامة الفوضى على امتداد عشر سنوات كان من بين نتائجها أنّ الدّولة مطالبة بتسديد ألف مليار دينار (أكثر من 360 مليون دولار) سنويا بين 2021 و2055، وتحوّلت إلى رهينة في قفص المانحين، كما عجزت على امتداد عشر سنوات على استكمال المؤسّسات الدستورية الضامنة لحياة ديمقراطية سليمة وفي مقدّمتها "المحكمة الدستورية".



مشهد من فيلم «البداية» لصلاح أبوسيف

وتزداد الصّورة قتامة كلّما تابعنا أخبار ليبيا وسوريا واليمن وما بقي من فلسطين.. وكلّ ذلك يحصل باسم "الثورة" أو وهم الثورة، يحصل ذلك نتيجة انتشار فوضى المعاني بتواطىء من بعض النخب المثقّفة العربيّة التي تصرّ على إيهامنا بأنّ ما نقوم به من تخريب وتدمير لكلّ الانجازات البسيطة والمتواضعة التي حقّقتها الدولة الوطنية بأنّه "عمل ثوري"..

إنّ كلّ ذي صواب، إن تركت له "الثورة" صوابا، يقف دون كثير جهد على البون الشاسع بين "ثورة الغرب" التي تقترب بالإنسان بخطى حثيثة من "السّعادة"، و"ثورات العرب" التي بات معها تحقيق الحدّ الأدنى من المواطنة غاية صعبة المنال.

كتب الأكاديمي والناقد الأدبي التونسي منجي الشملي (1931-2016)، في مصنّفه الموسوم بـــ"في الثقافة التونسية"، دار الغرب الاسلامي، بيروت لبنان،الطبعة الاولى، 1985، مستهجنا تبعيّة المثقّف للسّياسي:

" لا يمكن -إن اردنا الصراحة- أن نكون راضين عن انفسنا نحن الذين ننتسب إلى الثقافة؟ متى هززنا العقول هزّا، وعرفنا سبل العمل تعريفا، وفتحنا طرق الثورة الاجتماعية فتحا، وكشفنا عن واهي المعتقدات كشفا، وبعثنا في العقول نسغا جديدا...المحاولات في هذا الميدان ضئيلة، محتشمة إن وجدت،كأنّ عقولنا قد صدئت ولم نشرع بعد في العمل، أو قد أصابها الفِند ولاتزال فتيّة؟ نحن لا نقترح شيئا بل نترقّب أن تقترح السياسة كلّ شيء، أن تقدح لنا السياسة الفكرة لنسير في ضوئها...".

دون أدنى شك، لن يتسنّى للمثقّف العربي استعادة دوره التاريخي في إنجاز الحلم الديمقراطي الملازم لأجيال متعاقبة من المثقّفين العرب، سوى بتجنّب فخ الشعبوية القاتل والمرض الطّفولي للديمقراطية، وذلك بالتمسّك بالمواقف المبدئية حتى وإن قلّ أنصارها، وهي دائما كذلك، وبفكّ الارتباط بين السياسي الآني والثقافي الممتدّ، بين المشاغل اليومية بكلّ تفاصيلها وبين الغايات الكبرى البعيدة وإنارة السّبل المعتّمة المؤدّية إليها وتعديل البوصلة وتخليصها من الضّباب للوصول بالسّفينة إلى برّ الدّيمقراطية الآمن وتحقيق الأماني المؤجّلة، حتّى وإن "لم يكن لبحر الأماني من موانيء"، كما غنّى ذات مرّة الفنان السعودي محمد عبده.

* أستاذ التاريخ المعاصر بجامعة منوبة التونسية

العقل ضد السلطة... رهان باسكال

نعوم تشومسكي و جين بريكمون



عرض وتحليل:
زينب البدراوي

Noam Chomsky @jean Brikmont

ترجمة:
عبد الرحيم حزل

بادئ ذي بدء لابد أن ندرك أن الاسم ليس جون كما كتبه المترجم؛ لأن جون تكتب john، والكتاب عبارة عن حوارين امتدا على فترات زمنية متقطعة ومتباعدة نسبيا، على شكل أسئلة أنجزا عن طريق الكتابة، أجراهما " جين بريكمون " مع " نعوم تشومسكي " على مرحلتين الأولى بدأت عام 2001، والثانية عام 2009، ثم قام " جين بريكمون " بجمع هذين الحوارين ونشرهما في كتاب العقل ضد السلطة عام 2009م. الذي ترجمة إلى العربية " عبدالرحيم حزل " وصدر عن داري الأمان المغربية والتنوير اللبنانية عام 2014م، ويتخذ فيه " تشومسكي " من تعديل " رهان باسكال " نموذجا إرشاديا له في مجمل إجاباته، حيث إن " تشومسكي" يمتلك نمطا تحليليا فريدا بالنسبة للسياسات والأفكار الاجتماعية.

والأسئلة تطرح الكثير من المواضيع والقضايا مثل {سياسات الولايات المتحدة الداخلية والخارجية وحلفائها، وحروبها وعلاقاتها بالدول ولاسيما أمريكا اللاتينية... حرب الخليج كوبا- فيتنام - مجلس الأمن والوصاية على العالم - الذرائع الأخلاقية - الليبرالية الجديدة - العولمة ومناهضتها - الكتلة السوداء - السوق الحرة - الأشتراكية ودور الاتحاد السوفيتى السلبى ودور لينين وتروتسكى - حرية التعبير - القمع والوسطية ولاسيما تجاه أفكار الكراهية والعنف - الدين والالحاد - الثقافة وتراجعها - النخبوية الأمريكية - الإعلام وإخفاء الحقائق- الفوضوية - العلاقة بين الحرية وتقويض النظم - الثورات وجدوها - رفض مصطلح نظرية وإيجاد بديل لها - النظرة إلى المستقبل واستقراء التاريخ - وتساؤلات حول ماهية الجسد والروح والآله } كل هذه التساؤلات يطرحها " جين بريكمون " ويجيب عنها " نعوم تشومسكي " ونستعرض ذلك مفصلا فيما يلي.

يتناول الكتاب ثلاثة محاور جعلت من مراجعته عربيًا مراجعة هامة، لأنه يرتبط بما يجري الآن في المنطقة العربية من ثورات وفوضى وتدخل دوليّ من جهة، ومن جهة أخرى يمكن إسقاط مضمونة على الواقعين العربيّ والدوليّ للتعرف على أجوبته في سياقها من أجل معرفة جدوى فرضية " تشومسكي " وقبله " باسكال "ونجد في هذه المحاور

1 -قضايا متنوعة نحصد تداعياتها عربيًا حتى الآن، كاحتلال العراق وأفعانستان والأزمة الماليّة.

2 -مسائل مازالت راهنة تستحق إعادة التفكير فيها، كالتقدم والتراجع في حقوق الإنسان ومستوى الفقر وقضايا التحرر، والثورات ومبدأ مسئولية الحماية وتطبيقاته المزدوجة.

3 - إشكاليات فلسفية متجددة، كرهان " باسكال " الاحتمالي وجدوى التفاؤل وعبثية التشاؤم، ومشكلة الطبيعة البشرية " الشريرة والخيرة، وعلاقتها بانعدام البديل للوضع القائم الراسخ



في الظلم والاستغلال، أو علاقتها بإنتاج البديل وإمكانية تحقيقه، ونقد الكتاب لفلسفة ما بعد الحداثة والفلسفة التأويلية.

ويلخص الكتاب قلق " تشومسكي " من حدوث تغييرات في المستقبل، وعدم يقينه من تحقق البدائل، وذلك من خلال رهانه الأول؛ أي أن " العقل ضد السلطة "لا معها، وهذا الرهان يستند إلى رهان " باسكال " بعد تعديله ؛ أي الرهان الذي يقول إن العقل مع الإيمان بالله وضد الإلحاد به لغياب اليقين بوجودة، وهو الرهان نفسه الذي عدله " تشومسكي " فقال: إن العقل مع التفاؤل بالبديل وضد التشاؤم منه لغياب اليقين بتحققه.

كما يقلب المتحاوران في شوؤن الطبيعة البشرية، والتقدم والثورات، والفوضى والسوق والمثقفين، وحرية التعبير والدين والأخلاق.

ويتداول المتحاوران النظريات غير الفيروسية، والداروينية والعلم والجسم والروح، والكاتب يصرح بالموقف النقدي الذي دأب عليه " تشومسكي " تجاه الغرب عامة؛ فلا يفوّت فرصة إلا أعلن وحشد لها من جديد الأمثلة، وحتى ليخيل للقارئ أن الرجل يميل صوب الشرق،وحتى لتراه ينتصر في بعض الأمور للاتحاد السوفيتي، ويرى أن غزو السوفيت لأفغانستان قد كان شرًا أهون من حرب الولايات المتحدة على هذا البلد ودليله على ذلك أنه يرى وضعية المرأة الأفغانية على عهد السوفيت كانت أحسن من وضعيتها على عهد الأمريكان،وفي المجال الاقتصادى يرى أن النموذج الرأسمالي الغربي قد آل إلى بوار، ويضرب المثل في التقدم ببعض البلدان النامية، ومن ذلك أنه يجعل النموذج البوليفي متقدمًا وهاديًا للنموذج الأمريكي الشمالي، ويرى أن المعيقات التى تواجه بها أمريكا مشاريع " تشافيز "إنما كان الباعث عليها الدور الهام الذي اضطلع به هذا الرجل في إدماج أمريكا الجنوبية في عملية إعادة توزيع الثروات، بما يخدم المعوزين في " فنزويلا"، كما يوجه سهام النقد إلى النخب الليبرالية ويرد كل الإنجازات التي تحققت للإنسانية في معظم بلدان المغمورة، وعلى رأسها أمريكا إلى نضالات الشعوب، فهي التي تجبر الآلة الاقتصادية والسياسية على تغيير وجهتها والرضوخ لمطالب الشعوب، وقانون العهد الجديد الذي وضع للخروج من أزمة 1929م، إنما جاء استجابة للمظاهرات

العارمة التي كان بطلها الشعب وبناء على هذا المنطلق يرى " تشومسكي " أن الفواعل الرئيسيين في التغيير الحالي الذي يشهده العالم هم المنظمات الشعبية، ويسوق " تشومسكي " الأمثلة والحالات المبرزة للبوار الذي آل إليه النظام السياسي والاقتصادي الراهن ويطرح سؤالا: هل نحتاج إلى أسباب أكثر من هذه لندين النظام الاقتصادي الحالي ؟

ومن أفكار " تشومسكي " في هذا الكتاب ما يستثير القارئ العربي والمسلم خاصة،فهو ينوه إلى أهمية الدين ولا يخفي إعجابه بالأشخاص الذين يحملون مبادئ دينية صادقة، فهي تكون لهم باعثا على الراحة النفسية،وعاملاً يجتمع حوله الناس،وهذا يفتقره المجتمع الغربي المستلب والمنقسم على نفسه.

ومن هذا المنظور يكشف بعض أفكار المتطرفين دينيًا ويعطي مثال الهندوس، فهم برأيه يفهمون أن الشعب وخاصة الفقراء، لهم احتياجات ورغبات ليست مادية فحسب، أو تقتصر على متطلبات الحياة اليومية،بل إنها احتياجات كذلك وجدانية وروحية.

ويرى " تشومسكي" إن لم يكن في المعتقدات الدينية مايضر بالآخرين، فينبغي أن تترك في نطاق ما هو خاص، ولكنه لا ينبغي للعقيدة الدينية أن تكون خطيرة.

يرى " تشومسكي " أن العمل الثقافي والفكري والمثقفين لا ينبغي لهم أن يكتفوا بالتعرض بالإدانة للسلطة،ولا يقتصر دورهم على استعراض نظرياتهم،بل ينبغي أن يأتوا ببدائل أساسية.

جاءت معظم أسئلة الكتاب في صورة اعتراضات، أما عن عنوان الكتاب " العقل ضد السلطة "وضعه " جين بريكمون" لاعتقاده أنه يمثل تلخيصًا وافيًا بأعمال "تشومسكي "وإجمالًا لمسار حياته وفلسفة " تشومسكي " التي يستخدم العقل فيها كأداة، وهي قريبة من فلسفة " باسكال " حيث إن "تشومسكي " يراهن على السلطة، ورهان " باسكال " يغير منه " تشومسكي " ليصير كذلك رهانًاعلى السلطة وهو يبدو في ظاهره غير مأمون، ورهانًا على العقل ضد السلطة، فهو يراهن على السلطة ويراهن على العقل ضد السلطة فالمثقف الذي من طينته لايملك إلا العقل وسيلة لخوض المعارك، و" تشومسكي " يرى أن العقل هو كل ما نملك، فلا يصدر " تشومسكي " إيمانا ساذجا بالتقدم، لكن بالديمقراطية والحريات الفردية، واللائكية وتحرر المستعمرات وحقوق الأقليات وحقوق النساء وحقوق الأجيال المقبلة " الحركة من أجل حماية البيئة " تعتبر علامات دالة على التقدم، والتقدم المقرون بإعادة النظر في الأشكال التقليدية للسلطة، وهي عملية باتت ممكنة بفعل حركة النقد العقلاني.

وينقد " تشومسكي " المثقفين ويقوم نقده على أمرين:

الأول: مساندتهم للسلطة ورهانهم عليها

الثاني: الابتعاد عن الحقائق الواقعية، وهذا خلافا لما يعتقده " جين بريكمون " من أن " تشومسكي " بنقده المثقفين الآخرين لاعتبارهم العقل سلطة أو أداة إكراه.

رهان " باسكال " جزء من العنوان طوّر " تشومسكي " هذا الرهان وعدّله ـ ليطرح عدة أسئلة حول العنوان والرهان.

- هل العقل فعلًا ضد السلطة ؟! أم أن العقل سلطة؟ أو أداة إكراه وقمع وضبط كالسلطة ومن إنتاجها ؟ في حال كان الجواب بالإيجاب فعن أي عقل نتكلم ؟ أليس العقل نسبيًا يرتبط بالزمان والمكان، أم أنه عقل مطلق بلا حدود ؟ وإذا كان العقل أعدل قسمة بين الناس حسب ديكارت، الذي أكد على أن الله أصبح امتدادًا للعقل وضامنًا للشك وريبته، بعد ما كان العقل امتدادا لله وكانت جّل وظيفته تسبيح الله.

رهان " باسكال " ضرب من المقامرة التي تحدث في سباق الخيل، أو ليس الرهان القائم على الاحتمالات المرجحة يهمل الاحتمالات غير المرجحة التي يمكن أن تقع ؛ ليصبح عندها مصير الناس وأمنهم واستقرارهم مجرد لعبة حظ، أوليست حياة الناس الفعلية مليئة بالحظ والصدفة والطارئ والعرضي والعبثي، ووظيفة العقل ترويض وعقلنة هذه الحالات عبر التاريخ ورهان " باسكال " هو رهان على السلطة ورهان على العقل ضد السلطة.

تعاريف ومصطلحات جاءت في الكتاب

باسكال Blaise pascal:

بليز باسكال (19 يونيو 1623-19 اغسطس 1662) هو عالم في الفيزياء والرياضيات وفيلسوف فرنسي مشهور اشتهر بتجاربه التي عملها على السوائل في مجال الفيزياء وعمل الكثير على نظرية الاحتمالات في علم الرياضيات، واخترع باسكال الآلة الحاسبة، وأعماله في ضغط السوائل أدت إلى اختراعه لمبدأ اسمه قانون باسكال الذي ظهر في الخمسينات من القرن السابع عشر، وينص المبدأ على أن السوائل الموجودة في الأوعية (الجرادل) تنقل ضغوطًا متساويّة في كل الاتجاهات، ساعدت تجارب باسكال على إثبات أن الهواء له وزن وأن ضغط الهواء ممكن أن ينتج فراغًا، وقدم باسكال هو وعالم الرياضيات الفرنسي " بيير دي فيرمات" نظرية الاحتمالات وصمم "باسكال" سنة 1654 تنظيم ثلاثي من الأرقام يكون فيه كل رقم مساويًا لمجموع الرقمين اللذين بجانبه من ناحية اليمين

ومـن الشمال في الصف الذي فوقه مباشرة والنظام هذا اسمه مثلث بـاسـكـال يستخدم في حساب الاحتمالات.

رهان باسكال

رهـان بـاسـكـال هـو حجة مبنية على نظرية الاحتمالات النسبية وتستخدم للاحتجاج بضرورة الإيمان بوجود الله على الرغم من عدم إمكانية إثبات وجـوده أو عدم وجـوده عقليًا " بليز باسكال " هو من صاغ الحجة وعرضها بين مجموعة من الأفكار التى اعتمدت على نظرية المباريات، حيث هذا الخيار يقدم لنا الربح وتبين أن الإيمـان بالله هـو الربح الأكـبر، بغض النظر عـما إذا كان الله موجودًا حقيقة أم لا، النص الأصـلي لباسكال مطول ومتفلسف استخلص منه

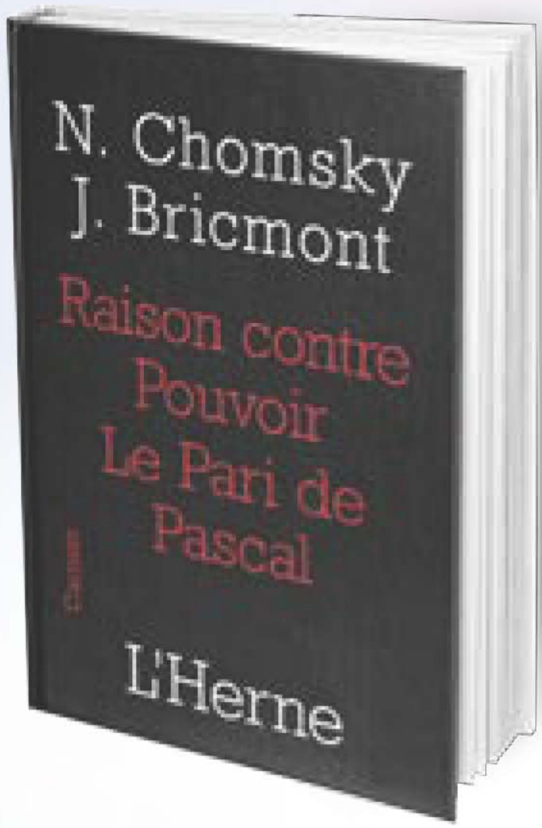
1 - إن آمنت بالله وكان الله موجودًا فسيكون جزاؤك الخلود في الجنة وهذا ربح غير محدود.

2 - إن لم تؤمن بالله وكان الله موجودًا، فسيكون جزاؤك الخلود في جهنم وهذه خسارة لا محدودة.

3 - إن آمنت بالله وكان الله غير موجود، فلن تجزى على ذلك، وهذه خسارة محدودة.

4 - إن لم تؤمن بالله وكان الله غير موجود، فلن تعاقب لكنك ستكون قد عشت حياتك، وهذا ربح محدود.

الأربـاح والخسائر في النقاط 3 و4 يمكن اعتبارها كخسارة الفرص الناتجة عن ادعاء الإيمان والعيش حسب قوانين الدين كونها في أغلب الأحيان أكثر صرامة من القوانين المدنية هذه الخسائر محدودة ؛ لأن الإنسان سيموت رياضيًا، أي ربح محدود أو خسارة محدودة يمكن إهمالها عند المقارنة بالأرباح والخسائر اللامحدودة، وهذا هو الحال في الحياة الأبدية بعد الموت.



وبالتالي استنتج باسكال أن الإيمان بالله هو الخيار الأفضل مقارنة مع عـدم الإيمـان به. إذا وضعنا الرهان في جدول سيتضح لنا أن الإيمان يعطينا إما الربح أو تقريبًا لاشئ، في حين أن عـدم الإيمـان يعطينا الخسارة أو تقريبًا لا شيء.

نقد الرهان

هناك العديد من المشاكل في رهـان باسكال حالها حال العديد مـن الحجج الآلهية نراها تهتم أكثر في توكيد إيمان المؤمنين وليست لإقـنـاع غير المؤمنين، لكن إن ناقشناها بتعمق ووصـلـنـا لنتائجها الحتمية فسنجد أن مترتباتها الإلهية ليست دومًا مرغوبة، وسنرى أيضًا وجود معارضات على الحجة ذاتها احدى هذه المـعـارضـات والـتـي لا يمكن اعتبارها مغالطة منطقية هي حقيقة احتمال وجود عدد لا نهائي من الآلهة الافتراضية.

نظرية الألعاب (المباريات)

Game: نظرية الألعاب وتسمى أيضًا نظرية المبارة theory وتعرف بأنها وسيلة من وسائل التحليل الرياضي لحالات تضارب المصالح للوصول إلى أفضل الخيارات الممكنة لاتخاذ القرار في ظل الظروف المعطاة ؛ لأجل الحصول على النتائج المرغوبة، بالرغم من ارتباط نظرية الألعاب بالتسالي المعروفة كلعبة البوكر والداما إلا أنها تخوض في معضلات أكثر جدية تتعلق بالاجتماع والاقتصاد والسياسة.

اللائكية

اللائكية أو العلمانية الفرنسية هي مفهوم يعبر عن فصل الدين عن شئون الحكومة والدولة، وكذلك عدم تدخل الحكومة في الشئون الدينية، حيث تواجدت العلمانية في فترة مبكرة من التاريخ

الفرنسي المعاصر استنادًا إلى القانون الفرنسي لفصل الكنيسة عن الدولة 1905 في القرن التاسع عشر، امتد تفسير العلمانية الفرنسية ليشمل المساواة في التعامل مع جميع الأديان، وأصبح التفسير أكثر تحديدًا في عام 2004 وتعتبر اللائكية الفرنسية من أوضح نماذج ارتباط العلمانية بالمجتمع وارتباطها بمؤسسات الدولة وتحييدها القانوني عن تأثير المؤسسة الدينية.

فاللائكية تعني الفصل القانوني بين المؤسسة الدينية والدولة كما أقره قانون سنة 1905، لكن هذا الفصل لا يعني إلغاء الدين، بل عدم تدخل الدولة في المجال الديني.

مقدمة الكتاب

يضم الكتاب مقدمتين الأولى من المترجم والثانية من " جين بريكمون " الذي أجرى الحوارين وجمعهما ونشرهما بهذا الشكل وتحت هذا العنوان

مقدمة المترجم

أشار " عبدالرحيم حزل " إلى أهمية الدين التي تحدث عنها " تشومسكي " فقال: " إنني أحيانًا أحسد الأشخاص الذين يحملون مبادئ دينية صادقة، فأنا أرى أن هذا الأمر يكون باعثًا على الراحة النفسية، وكيف أن هذا الأمر يمكن أن يجمع بين الناس، وهو شيء نفتقر إليه كثيرًا للأسف في مجتمعنا المستلب والمنقسم على نفسه " ويذكر " عبدالرحيم حزل " رأي " تشومسكي " إلى أن وضع المرأة في ظل الاحتلال الروسيّ لأفغانستان كان أفضل مما هو عليه في ظل الاحتلال الأمريكي، وكأنّ " تشومسكي " مثقف منحاز للشرق ضد الغرب حسب المترجم، وهذا معناه أن الاحتلال شر لابد منه لأفغانستان ! وبهذا نغرق في تفاضل بين الاحتلالين عبر معيار وضع المرأة المتقدم لا رفض الاحتلالين معًا.

والتقدم عند " تشومسكي " مفهوم قابل للقياس والإحصاء وهو تقدم في الإنتاج أساسًا {إنتاج + فائض } وتقدم في التدمير والعدوان أيضًا ؛ لأنه ليس مفهومًا سلبيًا أو إيجابيًا نحبه أو نكرهه، فنحن نراه ونحصيه في الـولادات والصحة والتعليم، كما نراه في الوفيات والأوبئة والأمية، فإما أن الوجود يتقدم وإما أن العدم يتقدم..... فالتقدم الجزئي يجب أن لا يجعل منا مغفلين نغض الطرف عن التقدم الكلي أو عن نقيضه المفهومي ؛ أي التراجع الأخلاقي والجمالي والحقوقي والقبول بالاحتلال كطبيعة بشرية أو مجتمعية ثابتة.

مقدمة جين بريكمون

يشرح فيها رهان " باسكال " والأسباب والدواعي التي جعلته يعنون الكتاب بهذا العنوان، فالإنسان حسب " تشومسكي " غالبًا ما يجد نفسه أمام رهان " باسكال " لعدم يقينه من خياراته، والحيطة تقتضي من الإنسان أن يستخدم عقله.

ومثل هذا الرهان هو جواب " تشومسكي " عن سؤال جدوى الفعل السياسي ودرجة اليقين منه، وهنا يرى " بريكمون " أن مثل هذا الجواب صائب، كما يرى " بريكمون " أن العنوان يمثل تلخيصًا وافيًا بأعمال " تشومسكي "، وإجمالًا لمسار حياته، فالمثقف الذي من طينته لا يملك إلا العقل وسيلة لخوض المعارك، فهو لا يملك أسلحة، ولا يستند إلى دولة، أو يعول على محاكم " ويشرح رهان " باسكال " ويربطه بجدوى الفعل السياسي بوصفة رهانًا لا يقوم على يقين، بل على مقامرة، ثم يشير إلى آراء " تشومسكي" عن الطبيعة البشرية وعلاقتها بالتقدم، وعن الدين والعولمة، والفلسفة الوضعية والتأويلية وفلسفة ما بعد الحداثة، ويرى أن إيمان " تشومسكي " بالعقل ليس ساذجًا كما أن إيمانه بالتقدم كذلك، عكس معاصريه الذين يرون العقل من نتاج السلطة وأدواتها في الضبط والإكراه لا ضدًا لها، ويقدم الأدلة على ذلك مثل الديمقراطية، الحريات الفردية وتحرر المستعمرات، وحقوق الاقليات، والمرأة وهذا التقدم حصل بفضل التقدم العقلاني الذي تنامى منذ عصر الأنوار حتى الآن.

محتوى الكتاب

يقوم الكتاب على تساؤلات يطرحها " جين بريكمون " على " تشومسكي " حيث يكون التزام " تشومسكي "، ويقينه بجدوى التزامه على رهان أن العقل ضد السلطة للإجابة عن تلك الأسئلة التى يطرحها " جين بريكمون " مثل ما الداعي للفعل السياسي، الاجتماعي؟ وهل يحدث فرقًا أم لا ؟ وهل من يقين ترتكز عليه جدوى وجدارة هذا الفعل أم لا ؟

يتحدث عن حالة اللاجدوى من الفعل والنمو والعبثية في العالم، والتشاؤم من عجز البشر بالنسبة إلى موازين القوى.

ويتحدث عن فلسفة اللاتفاضل بين الأفعال ونسبة جدوى الأفعال وحالة (كله ماشي) سواء أفعل الفاعل أم لم يفعل.

وفي هذا الإطار يقول " تشومسكي " إن غياب اليقين وجدوى الفعل التحرري يمكن علاجها بتغيير رهان " باسكال "، وذلك بالرهان على التفاؤل والنضال من أجله لا الغرق في التشاؤم واليأس، ويناقش " بريكمون " أجوبة "تشومسكي " من الفوضى العارمة في المنطقة العربية وحالة القطبية الدولية والتدخل الدولي الواقعي بما هو دون مبدأ التدخل الإنساني النظري.

ويعترض " بريكمون " على رأي "تشومسكي " في لينين وتروتكسي،

حيث وصفهما بأنهما " أسوا أعداء للاشتراكية " ويعتبر وصفًا صادمًا لكثيرين، ويجيب " تشومسكي "أنهما عدوان للاشتراكية من وجهين الأول تفكيك التنظيمات الاشتراكية والشعبية التي ظهرت في حالة الحماس الثوري، وثانيًا القيام بهذا التدمير باسم الاشتراكية، ونحن هنا غير مصدومين من الوصف، ولا نهتم بالدفاع عن لينين أو عن تروتسكي أو حتى عن الاشتراكية، بل نهتم بطريقة تفكير " تشومسكي " التى تستخدم الإنكار كآلية دفاعية عن الاشتراكية.

لينين وتروتسكي لم يتماشيا مع فهم الاشتراكية، أنكرها عليهما وجعلهما أسوأ أعدائها، والحق يقال إن مثل هذه الطريقة منتشرة بشكل واسع ؛ فكثيرًا ما نقرأ مثلا أن تنظيم القاعدة وأسامة بن لادن، وتنظيم الدولة الإسلامية ضد الإسلام، أو أنهم ليسوا إسلامًا، أو يختلفون عن أصل الإسلام الأول أو عن التصور المتخيل للإسلام، أو أن حافظ الأسد وصدام حسين ليسا بعثيين، وابتعدا عن البعث الصحيح بالأصل أو المتخيل، أو أن فرنسا خانت شعارات الثورة الفرنسية ويطالبونها بالعودة لأصل الشعارات، ويناقش الظلم والاستغلال القائم والراسخ في العلاقات الاجتماعية، وطالما واجه المجتمع الدوليّ السوريين بها، وثمة حجج تؤكد أنه لا يوجد بديل عن واقع العلاقات الاجتماعية الراهنة ويتحدث عن الطبيعة البشرية الفطرية وما ينتج عن الطبيعة البشرية من تشاؤم بقيام بديل ما ؟

ويـرد تشومسكي بأن الطبيعة البشرية يمكن فهمها حسب افتراضاتنا، فإذا افترضنا أننا نفهم تمامًا الطبيعة البشرية ونفهم أن العلاقات الاجتماعية مطابقة للطبيعة البشرية كنا متشائمين بصدد التغيير وإيجاد البديل، أما إذا اعترفنا أننا لا نعرف إلا القليل عن الطبيعة البشرية والقليل عن ارتباطها بالعلاقات الاجتماعية فإن هذا يدعو للتفاؤل بشأن حصول تغيرات وبدائل

وهنا يجد تشومسكي نفسه في موقف شبيه بموقف رهان باسكال فيقول " فلنفرض أن لاشيء ممكن، فسيحدث الأسوأ ؛ ثم لنفترض أن في الإمكان أن ندفع الأمور نحو الأفضل، وإذ تسنى لنا أن نحقق هذا المراد، فإذا ما اعتبرنا بهذا الاختيار كان الموقف الذي نتخذه واضحًا، مهما تكن أحكامنا الذاتية، التي لا تقوم على أساس متين "

فالرهانات المتفائلة لا تقوم على اساس متين، وكذلك الرهانات التشاؤمية فالأفضل الأخذ بالمتفائلة ؛ لأن الأعتبارات الذاتية حول متانة الأسس مهملة.

الطبيعة البشرية

تتمحور آراء " تشومسكي " حول الطبيعة البشرية بأنها طبيعة مزدوجة بمعنى أنها تتزاوج بين الأكثر قدسية والأشد وحشية، وقد تطورت تطورًا ولم يخلقها إله ما، ولكن في الوقت نفسه لا يحكمها مبدأ الانتقاء الطبيعى الداروينيّ، كما يرى أنه لا وجود لطبيعة بشرية خارج التاريخ، ويرفض الحجج التي تقول إن الطبيعة البشرية تقف وراء انعدام البديل، وتغير المساعدة المتبادلة عاملًا من عوامل التطور الذي تفرضه الطبيعة البشرية، وطالما أن فهمنا للطبيعة البشرية ناقص، فلا يجوز لنا الاستناد إليها في البرهنة على غياب البديل والتشاؤم، بل على العكس من ذلك، إذ ما انطلقنا من فهمنا الناقص هذا، فإننا نؤمن بوجود البديل ونتفاعل به.

قال " سميث " و" ديفيد هيوم "كانوا يعتبرون التعاطف مبدأ أساسيًا في الطبيعة البشرية والأساس الذي تقوم عليه العلاقات الإنسانية السليمة، فإننا نحس كثيرًا لأجل الآخرين وقليلًا لأجل أنفسنا، وهذا يعتبر في نظر " سميث " هو كمال الطبيعة البشرية، والأساس الذي تقوم عليه الحياة السليمة، وقد كان " سميث" يعتبر المساواة أمنية بديهية.

وتحدث عن الغريزة الأنانية في الطبيعة البشرية، والتى اعتبر التعاطف مع الآخرين والاهتمام برفاههم سمتين أساسيتين في الطبيعة البشرية، والاعتقاد بأن الأنانية غريزة إنسانية غالبة شيء يواتي الأثرياء والأقوياء الساعين في العمل على تفكيك المؤسسات الاجتماعية التى ظهرت على أساس من التعاطف والتكافل والتعاون المتبادل... وكثيرا ما يبتكرون نظريات خيالية تقوم على اعتبار الأنانية هي المركز في الطبيعة البشرية.

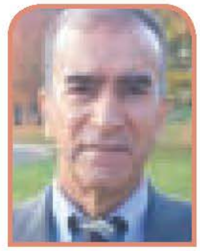
مبدأ مسئولية الحماية

مبدأ مسئولية الحماية أو ما يسمى حقوق الإنسان ونشر الديمقراطية تعارض مبدأ سيادة الدول وحقها في الدفاع عن نفسها، ورفض مبدأ التدخل الإنساني يعني القبول باستمرار مركزية الدولة، والسلطة وتغولها على المجتمع، وحجج الطرفين سطحية ولا تقوم على أساس صلب.

وجهة النظر

أختلف مع تشومسكي في إصراره على عدم وجود بديل عن رهان باسكال، لأن هناك دائما تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية تقود إلى إيجاد البديل.

يؤخذ على الكتاب الإسهاب في قضايا فرعية متشعبة ومتعددة، كما يأخذ على الكتاب الترجمة السيئة.



الاغتراب والكتابة الإبداعية

أ.د.صبري مسلم حمادي *

لسنا بصدد استعراض وجوه مفهوم الاغتراب الكثيرة بيد أن أشهرها هو الاغتراب خارج الوطن. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا هو: هل يمكن للمبدع المغترب أن يرود آفاقا إبداعية أوسع في مغتربه المختار أو في منفاه أحيانا بعيدا عن وطنه الأم، ولو أتيح له أن يبقى في وطنه هل سيكون نتاجه الإبداعي أفضل كما ونوعا، بمعنى لو أن الشاعر عبد الوهاب البياتي على سبيل الاستدلال بقي في وطنه دون أن يغترب هل سيكون رصيده من الإبداع الشعري أفضل مما هو عليه. أم أن المسألة ذات علاقة بموهبة المبدع ولا علاقة لها باغترابه عن وطنه، على أن الاغتراب يوفر له بالضرورة تجارب حياتية متنوعة قد تفتح له أبوابا من الإبداع لم تخطر له على بال فيما لو كان سجين بيئته الاجتماعية التي اعتاد العيش فيها وخبرها بحيث لم يعد فيها ما يستثير اهتمامه. ولكن هذه المعادلة لا تصح على مبدعين آخرين فالروائي نجيب محفوظ مثلا ترك لنا نتاجا سرديا عالميا وهو لم يغادر وطنه الأم مصر ولم يذق طعم الاغتراب.

وعلى النقيض من ذلك نذكر على سبيل المثال الروائي الأمريكي أرنست همنجواي الذي قضى معظم حياته مغتربا عن وطنه - وبإرادته هو - واستقر في مطافه الأخير في كوبا حيث كتب روايته الشيخ والبحر التي حاز بها على جائزة نوبل.

وهناك عامل آخر قد يبدو مهما في هذا الشأن وهو الظروف التي أدت إلى هذا الاغتراب، فهي قد تكون قسرية يرافقها عنف السلطة أو سطوة المجتمع وعوامل أخرى تؤدي إلى هروب المبدع في سياقات مريرة خوفا على حياته، وعلى سبيل المثال نذكر هنا الشاعر الجواهري الذي أورد في مذكراته أنه غادر العراق إلى لبنان هربا من حكم عبد الكريم قاسم إثر ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 بحجة اشتراكه في تكريم الشاعر اللبناني بشارة الخوري، وبدلا من العودة إلى العراق اتجه إلى براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا واستقر فيها، وقد أضافت له سنوات الغربة رصيدا من التجارب الحياتية التي استلهم منها أحلى قصائده والتي تضمنها ديوان شعره المتميز كما ونوعا.

وهنا في المغترب الأمريكي المختار حيث أعيش مع أسرتي، كثيرا ما يطرح السؤال التالي وهو: لماذا لم ينبغ مجموعة من الشعراء والمبدعين بحيث تصل أصداء إبداعاتهم إلى الوطن العربي الكبير؟ كما حصل لجبران خليل جبران وإيليا أبوماضي وميخائيل نعيمة وسواهم ممن أسسوا الرابطة القلمية عام 1920 في شمال الولايات المتحدة الأمريكية حيث استقروا، ومثل هذا يقال عن العصبة الأندلسية التي تأسست عام 1933 في أمريكا اللاتينية من أمثال ميشيل نعمان معلوف وإلياس فرحات وفوزي المعلوف وشفيق المعلوف ورشيد سليم الخوري وغيرهم من أعضاء العصبة الأندلسية.

ولا شك في أن الغربة أنضجت شعرهم ومنحتهم تلك السمات الخاصة بأدب المهجر، ومنها ذلك الحس الإنساني وتلك الرومانسية العذبة في مجتمع مادي تنصهر فيه الأعراق والديانات والطوائف والجنسيات المتعددة، بحيث رفد أدب المهجر الأدب العربي بملمح جديد لا يستغنى عنه وهو يدرس عادة جنبا إلى جنب مع اتجاه مدرسة الإحياء ومدرسة أبولو ومدرسة الديوان وسواها من الاتجاهات المهمة التي أعطت لأدبنا المعاصر طابعه الخاص.

وبعد مرور ما يقرب من مائة عام على تأسيس الرابطة القلمية لم تتكرر هذه التجربة وبالطريقة نفسها لجملة أسباب لا يمكن حصرها في مثل هذه العجالة، بيد أن بعضها له صلة بطبيعة الاهتمامات هنا في أمريكا حيث النسق المادي والاتجاه إلى الحقول العلمية بحيث لا تتاح الفرصة لتطوير موهبة أدبية، إذ سينشغل المبدع الموهوب بالضرورة بمتطلبات العيش، وإذا أراد المبدع أن ينشر نتاجه الأدبي فإن فرص الطبع ضئيلة تماما، وإذا نشر هذا النتاج الأدبي في الصحف أوالمجلات المحلية الأمريكية التي تهتم بالدعايات التجارية أكثر من اهتمامها بالإبداع



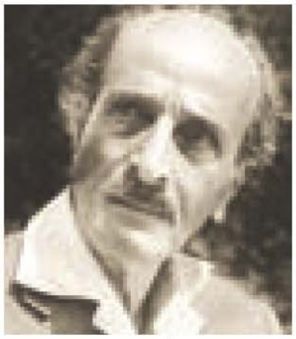
جبران خليل جبران



الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل



بشارة الخوري



ميخائيل نعيمة

الأدبي فإن صداه لن يصل إلى أبعد من المدينة التي يسكنها المبدع.

وغالبا ما تكون مبادرات المبدعين هنا في المغترب الأمريكي فردية، وهي لمبدعين كانوا قد عرفوا في أوطاننا العربية، وحين وفدوا إلى هنا لم يتوقفوا تماما عن مواصلة جهودهم في مجالاتهم الإبداعية. أذكر منهم الروائية الدكتورة ميرال الطحاوي ولا سيما في روايتها المتميزة بروكلين هايتس التي أرخت فيها لمعاناتها من الغربة لأن في بطلتها بعض ملامح الكاتبة التي تحظى بمكانة أكاديمية هنا في أمريكا، كما تحظى بجمهور عريض من القراء والمتابعين لنتاجها الإبداعي في أوطاننا العربية.

ومن المبدعين الذين عرفوا في أوطانهم ثم واصلوا الدرب هنا في أمريكا بعد أن وفدوا إليها الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل التي يشتغل إبداعها على اللغتين العربية والإنجليزية، وقد عرفتها شخصيا في العراق بوصفها شاعرة قصيدة نثر، وحين هاجرت إلى هنا واصلت مشروعها الأدبي ثم انتقلت من الشعر إلى السرد حيث أصدرت أكثر من عمل سردي منها: روايتها التي صدرت تحت عنوان: في سوق السبايا التي تؤرخ فيها لجرائم المجموعات الدينية المتطرفة في مدينة الموصل وتحت غطاء الدين.

ومنهم أيضا الروائي والشاعر العراقي الدكتور سنان أنطون الذي أثبت حضورا في الوسط الأكاديمي والثقافي هنا في أمريكا لأنه يكتب إبداعه باللغتين العربية والإنجليزية وهو من المبدعين القلائل الذين يجيدون اللغتين معا، وقد وجدت فيه مبدعا ملتزما بقضايا بلده العراق سواء في رواياته أو قصائده أو لقاءاته الثقافية، له أكثر من مجموعة شعرية منها: ليل واحد في كل المدن، كما أصدر أكثر من رواية منها: رواية يامريم التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة الرواية العربية (بوكر).

ولأني أعد النقد نمطا إبداعيا، لأن الناقدالمبدع ينشىء نصا يوازي النص الإبداعي وقد يتفوق عليه، فإني أتابع نشاط الناقدة الدكتورة وجدان الصائغ التي هاجرت إلى أمريكا قبل عشرة أعوام واستطاعت أن تثبت حضورا في الوسط الأكاديمي والثقافي هنا في أمريكا وهناك في الوطن العربي، فقد أصدرت كتابا نقديا هذا العام تحت عنوان (اللؤلؤة والبحر) بالعربية كما أصدرت كتابا باللغة الإنجليزية تحت عنوان (برقع وأحمر شفاه، دراسة في ثلاث روايات عربية)، وقد أسست هذا العام بيت الشعر العربي الأمريكي، وهدفه أن يكون جسرا بين الأدبين العربي والأمريكي.

وخلال هذه الفترة العصيبة وأعني بها فترة الوباء العالمي برزت وسائل تواصل بين المبدعين من الأدباء والمفكرين لم تكن في الحسبان، إذ لا يمر يوم هنا إلا ونشهد لقاء مع شاعر أو قاص أو مسرحي من الجانب الآخر من الكرة الأرضية يعرض نتاجه الإبداعي، وغالبا ما يتبعه نقاش جاد ومثمر سيكون تأثيره كبيرا في المستقبل ولا سيما على الأجيال المقبلة من المبدعين الشباب.

ومن البديهي أن نذكر هنا أن مرحلتين من زمنين مختلفين سوف لن يتطابقا، لأن الحياة لا تكرر نفسها ولا سيما في زمننا هذا إذ تسير الحياة بسرعة فائقة نحو آفاق مختلفة بعضها مشرق يتمثل في هذا التطور التكنولوجي في مجال التواصل الاجتماعي، وبعضها الآخر شديد العتمة وهو يبدو من خلال هذا الوباء العالمي المحير الذي لا ندري هل هو سلاح بيولوجي أم أنه كارثة طبيعية، فضلا عن الحرب الباردة التي نعيشها هذه الأيام بحيث نخشى أن تنحدر البشرية إلى حرب عالمية ثالثة لاتبقي ولا تذر.

وبعد فإن لدينا عشرات النماذج المشرقة من المبدعين العرب ممن لم تتأثر مواهبهم الإبداعية بالغربة بل على العكس من ذلك تماما إذ أضافت لهم الغربة تجارب انعكست على إبداعاتهم وأعطتهم طابعا خاصا وبصمة إبداعية مختلفة، وهم كثر سواء في المغترب الأمريكي أو في الدول الأوروبية أو في أي مكان آخر في هذا العالم.

*** الأستاذ بقسم اللغات الأجنبية بكلية واشتناو- أن آربر- ميشيغان- الولايات المتحدة الأمريكية**

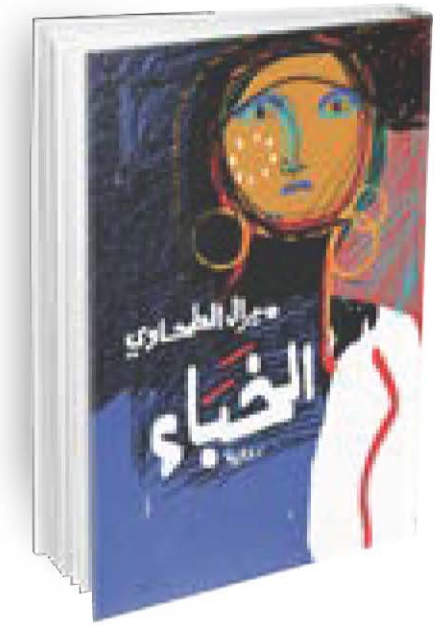


الروائيات العربيات
بين شهرزاد ونوال السعداوي

د.وجدان الصائغ*

شكلت الرواية النسوية العربية علامة فارقة في السرد العربي خصوصا والمشهد الإبداعي الأنثوي على وجه العموم بطروحاتها التي تلامس فيها التابوهات والأنساق الاجتماعية المحرمة لتعريتها بجرأة والتحريض على نزع أقنعتها التي زركشها السائد الثقافي، ويندرج تحت هذه المظلة أسماء عديدة تنتمي لأجيال مختلفة وثقافات متباينة تتحرك على مساحة العالم العربي شرقا وغربا تتصل روحيا بالساردة الأولى شهرزاد وقدرتها على ترويض شهريار الرامز لوحشية النظام الأبوي وسلطته القمعية الدموية ومهارتها في نسج حكايات سلطت الضوء على الأنساق الاجتماعية والسياسية وطبيعة العلاقات المرتبكة فيها... ومما لاشك فيه أن نوال السعداوي هي الابنة الشرعية لشهرزاد عبر كفاحها المستميت من أجل الدفاع عن حقوق المرأة ضد الممارسات الثقافية الأبوية المتمثلة بالنسق الديني والسياسي والاجتماعي الذي يبيح ويبارك العنصرية الجنوسية والفكرية ضد المرأة حين يتعامل معها جسدا منزوع الفكر وغير صالح لصناعة القرار، وقد أكدت نوال السعداوي هذا في حوارها التلفزيوني الأخير قائلة : " كان الأزهر ضدي منذ صدور كتابي " مذكرات طبيبة " وكفّرني عدة مرات وطالب بمحاكمتي وسحب الجنسية عني وأدى إلى هربي من مصر إلى المنفى " ثم تستدرك مضيفة " تسألوني لماذا مُنعت كتبي ؟ منعت كتبي لأني نطقت بالحقيقة، لأنهم أرادوا أن يقتلوني كما قتلوا سقراط من قبلي... لأنهم يقتلون أي صوت ضد النظام السياسي الطبقي الأبوي العنصري المتستر بالأديان كلها".

وليس أدل على تلك الشجاعة والجرأة في مقارعة الاستبداد الفكري للنظام الأبوي من روايتيها، الأولى رواية (سقوط الإمام) التي عرّت فيها ممارسات النسق السياسي المتخفي بالدين وأدانت بجرأة ما يحصل على الأرض، والأخرى روايتها (امرأة عند نقطة الصفر) التي فضحت من خلال شخصية بطلتها "فردوس " أشكال العنصرية الذكورية ضد المرأة جسدياً ونفسياً وعبر أحداث متوترة عكست عمق الانكسارات النفسية التي تعرضت لها البطلة لتكون في نهاية الرواية شخصية مثيرة للشفقة بمرضها ووحدتها.



ونجد في السياق نفسه روائيات وقفن بجرأة تحت مظلة تحدي التابوهات القهرية بكل أنساقها الاجتماعية والثقافية فعلى سبيل المثال الروائية المصرية ميرال الطحاوي التي ناقشت في روايتها " الخباء – مصر ٢٠٠١" عنصرية النظام الابوي إزاء الأنثى من خلال تعرضها للزواج القهري من ابن العم ومتوالياته التي أدت إلى الوأد النفسي والجسدي لبطلة الرواية في إطار احتدام سردي عكس شراسة ملامح الإناث بوصفهن الحارسات الأمينات لبوابة الثقافة الابوية. أما الروائية الكويتية ليلى العثمان فقد نجحت في تعرية التابو الديني من خلال تسليط الضوء على ممارساته الاجتماعية التي تهمش المرأة وتلغي حضورها الإنساني، ففي روايتها " المحاكمة – صنعاء ٢٠٠٤ " فضحت بجرأة النسق الديني المتزمت ودوره في الحط من شأن دور المرأة الاجتماعي عموما والمرأة الكاتبة على وجه الخصوص من خلال رصد تفاصيل سيرية سردية امتزج فيها البوح الذاتي



نوال السعداوي



ميسون صقر القاسمي



ميرال الطحاوي

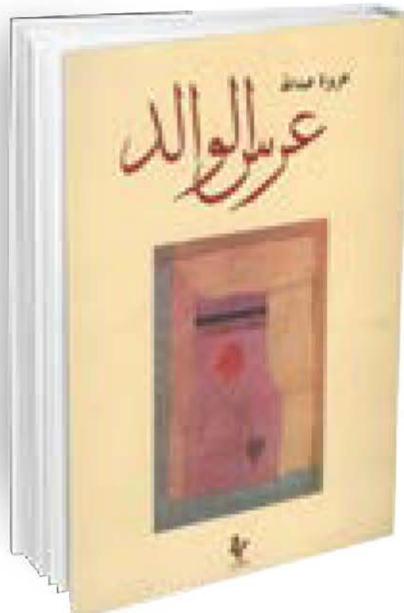


ليلى العثمان

المترع بالوحشة والانكسار بتفاصيل "المحاكمة" التي موضعت البطلة بين مطرقة السائد الثقافي الذي يكرر ببغائية تلك الممارسات وبين النسق الاجتماعي الذي ترتبك تكويناته بين الرضوخ المطلق لذلك التهميش أو رفضه جملة وتفصيلا، أضف إلى ذلك تنامي الأحداث التي تتفتق عن تساؤلات مهمة عن حرية التعبير وعن دور المرأة الكاتبة في بناء المجتمع وتوعيته، أما الروائية الإماراتية ميسون صقر القاسمي في روايتها " ريحانة - مصر ٢٠٠٣" فقد سلطت الضوء على العبودية في المجتمع الإماراتي وعمقها التاريخي ومخلفاتها الاجتماعية والنفسية التي عصفت بشخصية (ريحانة) لتتركها في نهاية الرواية شخصية مأزومة منكسرة غير قادرة على التفاعل مع طبيعة الراهن المعاش، كما أن الرواية أضاءت في جانبها الآخر عذابات شمس (الأميرة المخلوعة) وطقوس زواجها القهري من ابن عمها لتتحول شمس في نهاية الرواية من متربعة على عرش جسدها والمتحكمة به الى مجرد شظايا روح إثر ليلة زواجها الأولى.

وسلطت الروائية اليمنية عزيزة عبدالله في روايتها (عرس الوالد – بيروت ٢٠٠٤) - التي استبطنت حقبة تاريخية بكامل أنساقها السياسية والثقافية – الضوء على إشكالية تعدد الزوجات ضمن العرف القبلي وما يخلفه من تأثير سلبي واضح على النسق الأنثوي بمختلف أجياله لاسيما وأن الرواية استبطنت تشظيات الطفولة إزاء فكرة تعدد الزوجات من خلال خلق معادل موضوعي لها وهي العروس الخشبية التي تشبثت بها الطفلة (الساردة) لتكون مفتاحا مهما لقراءة مسكوتات النص.

وتفتح الروائية اليمنية هند هيثم في روايتها (حرب الخشب الصادرة في صنعاء ٢٠٠٣) جرح الثأر القبلي ليكون حدثا ضاغطا ومهيمنا على الفضاء السردي ومنذ العنونة التي شكلت مفتاحا ترميزيا لمحنة الإنسان الأعزل المحاصر بثقافة الوأد الجماعي. السرد يضع القارىء وجها لوجه مع الأم (سليمة) الثكلى بمصرع أولادها الأربعة (محمد وسليم وحسين وعبدالله) وتصميمها على إبعاد ابنها الأخير والصغير (عمر) – الذي غدا على قائمة المطلوبين – عن دائرة الحدث الدامي، فنصغي عبر سرد مثخن بالمرارة إلى نبراتها الراعفة ونلمح دموع الطفولة التي تغسل وجه عمر المبعد قسرا وقهرا عن حضن أمه بسبب طقس الثأر القبلي.



وخلاصة القول، فإن الروائيات العربيات برواياتهن الملتزمة بقضايا الإنسان العربي استطعن بوعي جمالي حاد من تعرية التابوهات الثقافية بكل أشكالها وفضح العرف الاجتماعي الذي يبيح هذه الممارسات التي تنزع عن الإنسان إنسانيته وتضعه في دائرة الانكسار والعزل النفسي إيمانا منهن بأهمية الكلمة في التنبؤ بما هو أسوأ لو بقيت هذه الآفات الاجتماعية مباحة ومحمية من الأنساق الدينية والثقافية لأنها بالضرورة ستعمد إلى خلق انكسارات نفسية من شأنها أن تؤثر على تطور المجتمع بأسره.

*** قسم دراسات الشرق الأوسط**
جامعة ميشيغان



القصة القصيرة في قطر هويةٌ وملامح

د. هيا محمد عبد العزيز الدرهم*

المحاور

- القصة القصيرة في قطر.

- الهوية، معنى، ودلائل.

- الملامح، السمة الإبداعية الخاصة التي برزت في نماذج من فن القصة القصيرة في قطر.

فن القصة في قطر:

ظهر فن القصة في قطر في بداية السبعينيات من القرن العشرين متزامناً مع بداية الصحافة كما أشار إلى هذا الدكتور محمد قافود في كتابه: الأدب القطري الحديث.[1] لقد احتضنت مجلات: العروبة والدوحة، والعهد، وصحيفة العرب والراية والوطن والشرق، ومجموعات قصصية متتالية لكتاب وكاتبات قطريات نماذج ثرية لمطالع كتابة القصة الأدبية في قطر وفنوناً من الإبداع القصصي في مراحله الأولى المتلمسة طريقها والمحِبة ساحتَها، والثانية المنطلقة إلى آفاقها، والتالية لها المتفننة في إبداعها.

ولنا أن ننتقي من هذه المراحل ما نشاء لنقيم عليها دراساتنا المتتبعة فن الإبداع القصصي في قطر: ما سماته ؟ وما الذي أضاف ؟ وهل له ما يميزه عن فنون الإبداع القصصي في وطننا العربي ؟

لسنا بصدد إحصاء تلك القصص، وكتابها، ولسنا في مجال تتبع الدراسات التي قامت حولها من أبحاث علمية ومقالات صحفية، ونشير إلى بعض هذه المجموعات القصصية، وعدد قليل من تلك الدراسات.

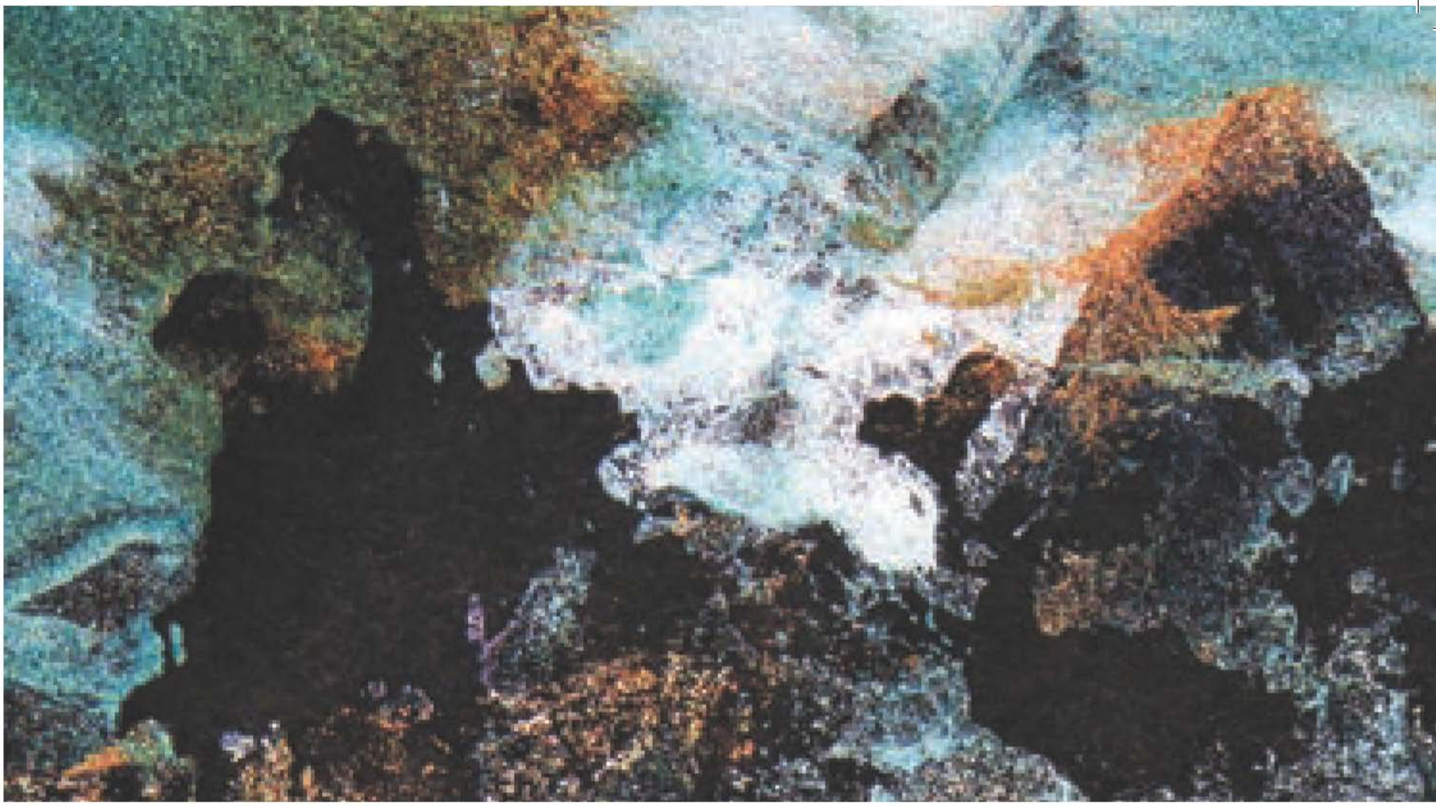
غير أن الذي يعنينا في هذا البحث هو الإجابة عن هذا السؤال: ما الإبداع القصصي الخاص الذي ميز فن القصة القصيرة في قطر ؟ وهل شكل لها هوية ما ؟

وما ملامح هذا الإبداع ؟

لذلك سوف ننتقي نماذج من تلك القصص لمحنا فيها سمات متفردة لتلك الهوية، ونتتبع مواطن لذاك الإبداع وكيف ظهر وأشار إلى نفسه.

الهوية:

هي السمة والانتماء. وهي اللسان الذي ينطق عن الفرد إن كتب



حرفاً أو لبس رداءً أو تغنى بشطرٍ أو عمل أي عمل إبداعي أو تلقائي.

وهي في العمل الأدبي شرطٌ، وفي الكتابة الأدبية ضرورةٌ، بل لا يمكن أن تُقبل الخصوصية الإبداعية التي قال أرسطو بوجوب تحققها في الأعمال الإنشائية إلا بها، فهي القائلة بتلك الخصوصية.

تأتي الهوية لتنبئ عن سبب كتابة الأدب، وغرض تخير الأسلوب الأدبي، والكلمة الأدبية، والنوع الأدبي، مجالاً رحباً لإبداع الأديب بكلمته الفنية وجملته الإبداعية. وتأتي الهوية لتوجب تحقق سمات الانتماء الخاصة في ما يكتب الأديب من أعمال أدبية.

الملامح:

هي الهيئة التي تتخذها الكلمات والجمل والعبارات في النص الأدبي لتشير إلى تميزها من مبدعها سواء كان هذا التميز في انتقاء الكلمة (المعجم الأدبي)، أو تركيب الجملة النحوية والبلاغية (الأسلوب)، والدلالة المعنوية والفكرية التي تصل إلى المتلقي من اجتماع ملامح الكلمة المنتقاة والجملة المختارة والصورة المتخيرة، وهو ذاته الوعاء اللغوي الذي يصبح موطن الإبداع في النص، ويحقق خصوصيته.

ننتقي سطوراً ختمت بها الكاتبة لطيفة عبدالعزيز المغيصيب قصتها: " وعاد للحياة " [2] وهي القصة الحائزة على المركز الأول في مسابقة القصة القصيرة عام 1994 ونشرت في كتاب: 10 أصوات شابة الصادر عن هيئة الشباب والرياضة في الدوحة عام 1995:

"وفي أحد الأيام دخلت نوال على أخيها فإذا به منكباً على قراءة كتاب الله والدموع تنهمر من عينيه والنور يشع من وجهه حتى أنه لم يشعر بوجودها.. ابتسمت وشعرت براحة ورفعت يديها لله قائلة في نفسها: أحمدك يا رب، قادر على كل شيء يا كريم، لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، أعتقد أن أخي شفي الآن فقط، وعاد أخيرا للحياة."

وفي مثال آخر، تنهي الكاتبة كلثم جبر قصتها " ميلاد جديد " في مجموعتها القصصية: "وجع امرأة عربية " حديث بطلة

القصة وهي الفتاة التي قررت الانسحاب من بلدها وأرضها ووطنها وفضلت أن تبدأ حياتها الجديدة في باريس أرض الحرية والانطلاق والتخلص من أي انتماء، لكنها واجهت الخوف والضياع، تقول: "الخوف انتابني، الخوف، الخوف اكتسح الأحاسيس الأخرى، الجوع، التعب، الخوف غزا لحظتي وتمسك بأهدابها، وغمسني بأرجائها.. الظلام.. والخوف..الخوف زعزع ثقتي المزروعة بي منذ ثلاثة وعشرين عاما، وصرخت: أمي أبي إخوتي الظلام صدى صرختي تردد في أنحاء الحديقة الواسعة أريد العودة، ركضت، خطواتي راكضة، مسرعة راكضة أريد العودة والخطوات ورائي مسرعة أيضا..

أريد العودة أخاف الظلام والخطوات المسرعة خلفي، أمي أبي أريد العودة.

وباريس لا يوجد بها طريق مستقيم يقود إلى الفندق، وأنا غريبة وجائعة وخائفة وأريد العودة أريد الانتماء أريد الوطن."[3]

لقد اختارت لطيفة المغيصيب شفاء لاسواه لشقيق نوال من مرض

الإدمان، وهو عودته لكتاب الله وقراءته والتعبد به، والاستعانة بالله عز وجل في محنته بعد أن جرب كل الحلول الأخرى التي لم تفده وحدها كثيرا، وهذا الإعلان للانتماء للدين من لدن الكاتبة في هذه القصة وأنه المخلص من الألم يتكرر في العديد من نماذج القصة القصيرة في قطر.

وفي قصة كلثم جبر يبرز الملمح الآخر للانتماء في شخصية البطلة حين أصرت على عودتها لوطنها وأهلها وأرضها وبأن النجاة هي في العودة للوطن بكل ما يحمله من أهل وأرض وأمن وأمان.

القصتان مثالان على تجلي سمة الهوية في الإبداع القصصي وحرص كاتب القصة على تمثلها والإعلان عنها في ما يكتب ويصور. " قوة التمسك بالدين، وبالوطن." ملامح الهوية هذه هي العتاد الأول للانطلاق نحو الإبداع الخاص في بنية العمل الأدبي بعد ذلك. الهوية تعني الجمال في أول مباديه، والجمال هو الخاصية الرئيسة في النص الأدبي وهو الباب الذي ننفذ منه لتلقي الإبداع.

ثمة وجه خاص آخر للهوية في القصة القطرية وهو إبراز ماضي الوطن مع البحر وحكايات الأجداد معه والغوص والسفر، وهو فرع من محبة الوطن والافتخار بالانتماء إليه. وفي قصة: "من البحّار القديم إليك"، تفتتح كاتبة القصة: دلال خليفة قصتها بهذه الرسالة:

" ليت شعري هل تصلك هذه الرسالة يوما ؟

إني أكتبها وقد أعلم أنها ربما لا تصلك قريبا كما أتمنى،

وأنها قد تستغرق في الوصول إليك قرنا من الزمان، أو يزيد

أو قد تضل في الخضم العظيم فلا تصلك على الإطلاق، ولكن، كلّي رجاء أنها مهما ضللتها الرياح، ومهما سافرت بها الأمواج،

ومهما طال بها الزمان، فلا بد أن تصلك يوما، لا بد

فأما إن ضلت وغيبتها الأمواج فستكون الدنيا قد خذلتني إلى النهاية، وأما إن وصلت فسلام عليك تحمله الأمواج عبر المياه الزرقاء وعبر رمال الشطئان ومع أنسام البحر.. إليك، أما بعد،"[4]

إن كلمات الرسالة هنا ناطقة بماضي أهل قطر مع البحر، وعائدة إلى ذلك التاريخ، ومنتمية إليه، " الأمواج، والخضم العظيم، والمياه الزرقاء، والشطئان، وأنسام البحر، والسفر.."هويةٌ تمنح النص الأدبي الخصوصية الأدبية في الموضوع، وهو ذاته باب الإبداع اللغوي المعلنة عن تفاصيله دروب النسج اللغوي التي يتخيرها الكاتب في جمله وعباراته.

العنقاء

"حرير.. حرير.. حرير.. أبيض.. ناصع.. طاهر كبياض قلب وأقماط مولود جديد.. أزهار بيضاء في كل مكان.. أصوات عالية.. ضجيج.. الكثير من البشر المتدافعين..



وهي هناك تمشي على سجادة طويلة طويلة.. النظرات مصوبة نحوها، وحدها، الآن – مثار الاهتمام.. الأعين ترقب بتركيز كل التفاصيل..

السجادة تمتد، وتمتد، بلا نهاية، وهي، تعبت من المسير، من الحزن، من الإذعان..

الكثير من الانفعالات تموج حولها، ولكن، بداخلها خواءً موحشا، وشعوراً واحداً مكتوماً، وحدة مريرة تلتهم فؤادها، تود لو تحس أو تشعر بأي إحساس مهما كان تافها سخيفا خاليا من المعنى..

ولكن السجادة تمتد أمامها، ولا تصل لنقطة النهاية، ما زالت تسير وتسير.. الأصوات تخفت من حولها، وهي ما زالت تسير وتسير.. ثم.. تحلق وتحلق، تنفصل عن الكون، وتحلق بجناحين كبيرين عنقاء بعثت من رماد."[5]

القصة للكاتبة صيته العذبة من مجموعتها: النوافذ السبع.

لقد تتبع القارئ ملامح الإبداع القصصي في النص من انتقاء الكلمات في اسم وفعل وحرف، وتتابع خاص ما بين الجملة الاسمية والفعلية، ما بين تبادل في رسم الحركة في الفعل وثبات المعنى في الاسم حتى نصل إلى الخلاص من ذلك التحدي أمام البطلة فتنطلق عنقاء في السماء.

تبدو ملامح الإبداع أيضا في إحكام بناء اللوحة القصصية وإيجازها في عبارات قليلة قصيرة، واختزال شخصية القصة في بطلتها، والحركة المنسابة بيقين ثابت رغم كل المعوقات: أصوات عالية، ضجيج، تدافع، النظرات المصوبة نحوها، التعب، الحزن، الإذعان، الكثير من الانفعالات، الخواء الموحش، الوحدة المريرة.. وهي مصرة على متابعة المسير دون توقف ثم تحلق وتحلق بجناحين كبيرين عنقاء بُعثت من رماد.

الانتصار جلي في اللوحة القصصية القصيرة جدا وهو ما أهداها خصوصية الإبداع.

في مثال آخر لاستشراف جماليات الملامح القصصية لدى كتّاب القصة في قطر نلتقط تشكيلا جديدا للواقع لدى كلثم جبر في قصتها: "وجع امرأة عربية"، في سيطرتها الواعية على جمل الحوار وفقرات السرد حتى تتشكل كتلة واحدة لفقرات القصة القصيرة لا تستطيع إبعاد جزء منها كيلا تختل بنية القصة أمامك.

نأخذ مثالا من القصة في فقرتها الأخيرة: " ومع إشراقة الصباح، بعد أن رفضتُ تناول دوائي اقتادني أو اقتدته إلى الشاطئ المهجور بعد أن زورتُ شخصيتي له وبدوتُ فتاة في العشرين أقيم هنا بقصد الدراسة.

- ألا زلتِ تجهلينني ؟

أعرفك جيدا -

لكنكِ في المرة السابقة.. -

نهضتُ من أمامه وعدته بلقاء آخر

في المطار في يوم تال امتدت أصابعي تصافح وجهه المنكسر بعد أن عرف حقيقتي المريضة وتراكمات وجعي الإنساني، وأنني هنا بقصد العلاج وليس الدراسة، كما عرف وجه زوجي وطفلي اللذين ينتظرانني الآن فوق رصيف مدينتي الصامتة بالخارج الصاخبة بالداخل حيث الرياح اللاهبة والترف والازدواجية."[6]

وفي فقرات من قصة نوره محمد فرج: " قرع الأبواب الموصدة " من مجموعتها " الطوطم "، يتضح لنا فيها إحكام رسم الحدث بسرعة تتابعه ليكشف الختام عن وهم كبير في داخل النفس أوقعها في تلك اللحظة الدرامية المتعبة:

يقرع الباب، يقرع الباب.. "

توقف عن قرعه، توقف، توقف.

بقلبي، بعيني، بشفتي، بيدي برجلي أقولها: توقف.

في كل مرة يقرع وبقوة، يحطم رأسي، لكنني لا أستطيع، ألتصق بالجدران أتكوم في الزوايا، أختبئ تحت اللحاف، أهرب إلى كل غرفتي ولكن لا فائدة.يخفت القرع وينتهي، ولكنه يبدأ في عقلي ولا ينتهي.

...

من يضمن لي أن خارج غرفتي أشياء جميلة.

...

يمكن له أن يفتح الباب لو أراد.

لكنه لم يفتحه أبدا، يظل يقرعه فقط.

...

...

أنهض من مكاني، أكفكف الدمع وأزيح الكرسي ألصق أذني بالباب أستمع إلى وقع الأقدام المبتعدة.

وأبتعد أنا عن الباب وأترقب عودة القرع عليه. وأترقب متى ينفتح؟ "[7]

هي لوحات معدودة عرضت مشاهد من القصة القصيرة في قطر، وحاولت استنطاق هويتها وبعض ملامحها الإبداعية. أردت من خلال هذه الورقة البحثية تأكيد وجوب البحث في معنى النص الأدبي وغرضه مقرونا بطرق إبداعه اللغوي، وأن المعنى أو القضية لا ينفكان عن أساليب إبداعهما.

ولعل هذه الورقة البحثية تطرق الباب لمزيد من الدراسات التفصيلية في فنون بناء القصة القصيرة في قطر.

هوامش البحث:

1 - محمد عبدالرحيم قافود: الأدب القطري الحديث ص17
الدوحة – قطر 1979

2 - 10 أصوات شابة / القصص الفائزة في مسابقة القصة القصيرة 1994 ص20
الهيئة العامة للشباب والرياضة – الدوحة - قطر 1995

3 – كلثم جبر: وجع امرأة عربية ص53
الدمام – المملكة العربية السعودية 1993

4 – دلال خليفة: من البحّار القديم إليك ص3
دار العلوم – الدوحة – قطر 1995

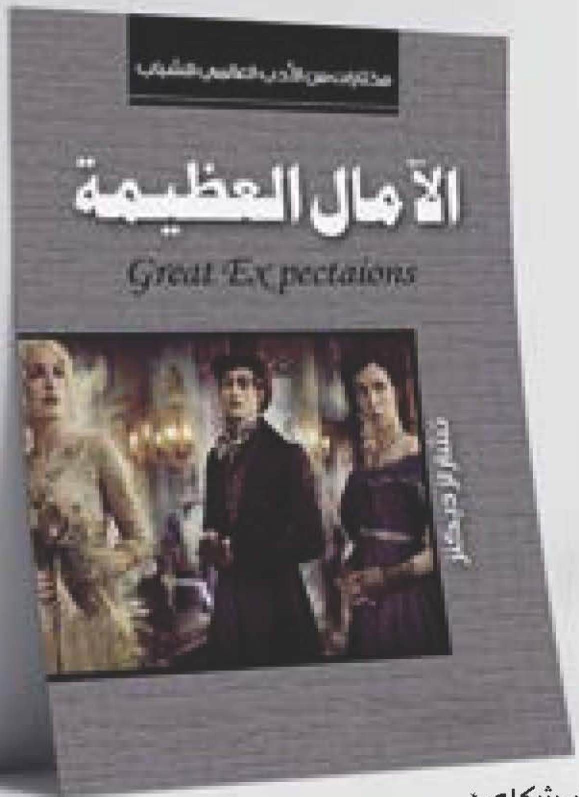
5 – صيتة العذبة: النوافذ السبع ص11
المجلس الوطني للثقافة والتراث والفنون – الدوحة – قطر 2003

6 – كلثم جبر: وجع امرأة عربية ص32

7 – نوره محمد فرج: الطوطم ص52
دار الكنوز الأدبية – بيروت 2001

---

* **جامعة قطر**



لغز تشارلز ديكنز
الجانب المظلم لشخصية الكاتب العظيم

كتاب من تأليف جون مولان قامت بمراجعة هذا الكتاب الصحفية " آن ويلسون " وقدمت هذه المقالة في عدد الأربعاء 3 يونيو 2020 من مجلة الغارديان

ترجمة : سمر حمود الشيشكلي*

اقتراب نهاية لغز تشارلز ديكنز

يقتبس ويلسون ويستفيض من رسالة كتبها فيليب لاركين إلى حبيبته مونيكا جونز.

كان الشاعر قد أعاد قراءة رواية تشارلز ديكينز "الآمال العظيمة"، وهو يركز متأملاً في حيل الروائي التي تسعى إلى جذب الانتباه:

" قل ما يطيب لك عن ديكنز كفنان أو ككاتب مسلٍ، لكن لا يمكنك اعتباره كاتبًا حقيقيًا على الإطلاق ؛ إنه ليس بروائيٍ حقيقي ."

هذا هو نفس المأخذ الذي أثير ضد ديكنز عدة مرات، من قبل ومن بعد، بشأن أنه ليس بروائي، وأنه مجرد فنان ".

"إنه مخزن مبهرج الزينة، تمت إضاءته بشكل مبالغ فيه، حيث يسترخي المزارعون الذين يفتقرون إلى الذوق الرفيع."

ومع ذلك، في نهاية كل جمله انتقادية، نرى رد الفعل الأخير من لاركن متجسدا في عبارته المألوفة:

" ومع ذلك، لقد استمتعت كثيرًا بكتاب " آمال عظيمة " وقد أجرب قراءته مرة أخرى قريبًا. "

غالبًا ما يستمتع أصحاب المعايير الأدبية العالية جيداً بقراءتهم لديكنز، بعكس حكمهم عليه.

في " أسطورة تشارلز ديكنز الغامضة "، يصطف ويلسون إلى جانب أولئك المنبهرين، ويعترف بأنه قد قرأ ديكنز بـ "نشوة مستحوذة" منذ أن كان طفلاً، ولكن كان عليه أن يتغلب على هذا التسليم، وهو أمر تعلّمه فيما بعد، بأن كتاباته لم تكن على درجة كافية من العمق أو التعقيد :

"كان موت بول دومبي انفعاليا للغاية، لدرجة أننا، ببساطة، نرفض أن نتأثر، ولكننا بعد ذلك، تباً، نقرأ والدموع تنهمر فوق خدودنا."

بالنسبة إلى ويلسون، فإن ديكنز هو فنان مؤدٍ (ممثل) لا يقاوم. تم تخصيص أحد فصول كتابه في برنامج "غموض القراءات العامة"، حيث قاد ديكنز نفسه بشكل أشرف فيه على الانهيار (وجنى مبالغ طائلة من المال) من خلال التجول في أمريكا وكذلك بريطانيا وهو



يقوم بأداء عروض قراءات لأعماله.

في عام 1869، أصيب بجلطة دماغية على خشبة المسرح في تشيستر، لكنه ظلّ يرفض إيقاف القراءة، من جهة بسبب المال، ومن جهة أخرى، وهي الأغلب، بسبب أنه كان مدمنًا على مفعول الاستجابة الفورية لجمهوره، عليه.

كان أبرز ما في برنامج عرضه هو قتل بيل سايكس لنانسي من أوليفر تويست. ويعتقد ويلسون هنا، أن الروائي أطلق من نفسه، على خشبة المسرح، بعض جوانبها الشيطانية، بعض التوق الشديد إلى العنف الجنسي. السفلة الأشرار، القتلة مثل كويلب السادي المتباهي المبتهج في رواية: " دكان الفضول العتي" أو جون جاسبار السيكوباتي في: " اللغز" لأودوين درووود، لكنها كانت إسقاطات من قسوته هو.

قد تقول أن كتاب ويلسون، هو سيرة ذاتية نقدية بالغة الأهمية، وقد كتب فيه: "تحكي روايات ديكنز قصة نفسه المنقسمة، مرارًا وتكرارًا".

تتربع أسرار حياته على سطح خياله. ويعلن الغبار على حافظة الكتاب أنه "يتجاوز السيرة الذاتية السردية القياسية". وهذا يعني أنّ تشارليز ديكينز لا يكشف عن أي شيء لم يخبرنا به كتاب السيرة الذاتية السابقون (في الواقع، إنه يعتمد بضمير حي على عدد صغير من المصادر الثانوية).

فهو يُظهر بدلاً من ذلك، من خلال مزيج من الاستدلال العقلاني والحدس، الذي أشعر به في عظامي، كيف استندت أقوى جوانب روايات ديكنز إلى الجوانب الأكثر إيلامًا وسريةً في حياته الخاصة.

كان السر الأكبر في حياة ديكنز، بالطبع، علاقته السرية مع إيلين ("نيللي") ترنان، الممثلة الشابة التي التقى بها لأول مرة عندما قدمت عرضًا في قاعة التجارة الحرة في مانشستر في عرض " العمق المتجمد" The Frozen Deep،

مسرحية كتبها مع صديقه ويلكي كولينز، وكان هو نفسه يمثل فيها. كانت تبلغ من العمر 18 عامًا وهو كان في الخامسة والأربعين

من عمره. كان ديكنز يدفع لها مصاريفها لمدة 13 عامًا، مقابل أن تعيش معه في بيوت سرية، الواحد تلو الآخر، حيث كان يزورها سراً. كان آخرها في ويندسور لودج في بيكهام، ثم في قرية جميلة خارج لندن، فيها محطة قطار على الخط من منزل ديكنز في كينت.

لابد وأن سبب `` النوبة " التي قتلت ديكنز هي ممارسة الجنس النشط، بعدها تم نقل الروائي المحتضر إلى منزله في كينت

كل فصل من كتاب ويلسون هو "لغز" مختلف، أولها ما حصل لمعظم مبلغ الـ 22 جنيهًا إسترلينيًا التي حرر بها ديكنز شيگا في اليوم السابق لوفاته.

يجب أن يكون ديكنز قد أعطاها إلى نيللي لتدبير شؤون المنزل.

مما يعني أنه لا بد أنه قام برحلة سريعة إلى بيكهام وأن "النوبة" التي قتلته يجب أن تكون ناتجة عن ممارسة جنسية مفرطة النشاط معها.

مما يعني أنه لا بد وقد اتخذت إجراءات متسرعة لوضع الـروائي المحتضر في عربة لإعادته إلى منزله في كينت. "مغادرة نيللي، مغادرة خشبة المسرح."

هذا الرواية الممتعة، التي جازف من أجلها الآخرون قبل ويلسون، تم سحبها جزئيًا قبل الانتهاء من الكتاب بقليل.

المحفز التالي هو "سر طفولته".

لم يكن ويلسون هي أول من افترض أن خيال ديكنز قد تشكل بما يسميه "عرض طفولته الحزين جداً".

يأخذنا بخفة عبر قصة الفقر، وفترة سجن المدينين، وتعليمه الذي أخرج منه قبل أوانه، والنفي الذي تعرض له في عمر العشر سنوات، إلى ممارسة العمل الوضيع في مستودع وارين بلاكينج.

ليس هناك تركيز كبير على حكمة والد ديكنز، جون ديكنز، (الذي ألهم تبتله اللاهوتي الذاتي الفائق، تشالرز شخصية السيد ميكاوبر).

بدلا من ذلك، ألقى ديكنز باللوم على والدته.

تحمل الأمهات المضحكات (السيدة نيكلبيي) أو الوحشيات (السيدة كلينام)، في رواياته، بصمة "أعمق الاحتياجات الناتجة عن كراهية الأم".

هل تَشكّلَ خيال ديكنز من خلال القبح الذي لم يعترف به وعيه؟

المقال هو إعادة قراءة لسرد مشهور مفعم بالحيوية

يؤكد ويلسون أن "علاقة تشارلز ديكينز المعيبة بأمه هي السمة المميزة للرجل وفنه". لقد صنع حرمانه منه روائيًا عظيمًا.

لقد أنقذ " مستودع بلاكينج " ديكنز الروائي، تمامًا كما كانت المدرسة النحوية وكامبريدج ستدمرانه".

يجب أن نكون ممتنين لأن ديكنز قد أفسد الأمر. يعتقد ويلسون أن " آمال عظيمة" كانت تحفة تجسد عذاب الذات، ثم "سر الزواج القاسي".

لم يكن هناك ما يلوث سمعة ديكنز أكثر من هجرزوجته، كيت، العلني له (عبر إعلان في صحيفة التايمز)، والتي أنجبت له 10 أطفال وعانت من جميع طلباته لمدة 22 عامًا.

يخبرنا أن منزل ويلسون يطل على الحديقة الخلفية لشارع 70 جلاوستر كريسنت، كامدن تاون، حيث تم نفي كاثرين ديكنز، وبصحبتها واحد فقط من أطفالها، تشارلي، ابنهما الأكبر، ومُنع الآخرون من رؤيتها.

لقد اكتشفنا مؤخرًا أن ديكنز حاول الحصول على شهادة بأنها مجنونة، حتى يتم وضعها في المصح العقلي.

لم يكن ما يريد هـ هو أن يكون حراً في متابعة علاقة غرامية مع نيللي ترنان فقط، بل أراد بطريقة ما أن يعلن أن كل ذلك هو خطأ زوجته البريئة.، وأنه كان هو الطرف الجريح.

ولكن ويلسون يعتقد أن كل الغضب والاستياء الذي شعر به تجاه والدته أولاً، ثم زوجته بعد ذلك، ألهمه أعظم إبداعه. إذاً نحن، في الواقع، ممتنون لاضطرابه الشديد.

كان يعتقد أن " آمال عظيمة " هي تحفة تجسد عذاب الذات، تشكلت من قسوة تشارلز ديكينز، جوعه للمال، وللمكانة المرموقة، وكراهيته لعائلته - كل ذلك انتقل في الرواية إلى شخصية الراوي، بيب.

لو أن رجلاً في عصرنا عانى من مثل هذه الفوضى العارمة التي عانى منها تشارلز ديكينزعلى يد زوجته وأطفاله، لنصحه الأخصائيون باتباع دورة من العلاج السلوكي المعرفي، وهذا من شأنه كان ليؤدي إلى تدمير إبداعه.

وعلى نسق بيب الذي يدين بثروته إلى مجرم عنيف، ماغويتش، فإن مؤلفه يدين باتّقاده الذهني المثمر لـ "مجرم سري عنيف": هو


تشارلز ديكنز

الكاتب نفسه، أو بالأحرى لشخصه الحانق الغامض السري الذي لم يقر ويعترف به صراحةً.

وقد اعترف ويلسون بجميع التناقضات وأشكال النفاق التي سبر غورها وحللها جون كاري في دراسته الرائعة عن ديكنز التي لطالما اتّسمت بإثارة الغضب على الملأ وعنوانها "الشخصية الصارمة"، فقد كان لزاماً على ديكنز أن يتماشى و"القرن التاسع عشر الذي انفرد بقلب بصلابة الفولاذ، تفوح منه طاقة بلا حدود ودخان مصانع العصر الفيكتوري الفسيحة"، الأمر الذي جعل من ديكنز نفسه شخصية تتباين بين القسوة والحس المرهف، فقد كان شخصيةً حيادية نشأت وترعرعت "دون أي أثر طاغ عليه"، وتفرّد وحده دون سائر عظماء أدب القرن التاسع عشر بأنه "لم يشارف على السقوط في الهاوية لأنه قد عاش فيها فعلاً". وقد شكّل عدم الاستقرار الطويل في حياته عاملاً ثميناً خلاّقا آخر.

لو كنتَ أحد الشغوفين بديكنز، فإنك ستظن أن كثيراً من رواياته السردية التي تروي سيرته الذاتية معروفة رغم إعادة تشكيلها وصياغتها في هذا المقام على نحو حيوي، بيد أن الجزء الأخير المستغرق في حياته الشخصية ينقل إحساسك على حين غرة من التزام ويلسون إلى موضوعه، وفي الفصل الأخير، يستعيد بذاكرته حلقات اللقاء الأولى من ديكنز في عمر الثامنة أو التاسعة في مدرسته الخاصة التي كانت "معسكر اعتقال بإمرة انحلالات أخلاقية جنسية".

فالمدرس الذي قدّم ديكنز له كان هو نفسه شريراً، وديكنزي النزعة والميول، وهي مهارة استطاع من خلالها انتحال شخصيتي فاجين وشكويرز "على نحو مقنع للغاية"، وبالإضافة للفقر والعوز والحرمان والإيــذاء النفسي والجسدي، فقد بقيت شظايا ديكنز النفسية المكسورة تعاني مما عاقبه به مدير مدرسته الشاذ جنسياً وزوجه الشنيعة، الساديان الخليعان وفق وصف ورواية ويلسون الجلية الدقيقة، وبعد ذلك، لم يعد هناك ما يقنعه بأنه يجدر بديكنز أن يكون بمستوى "الواقعية" علو نحو كبير، وعند إعادته إلى "الرعب واليأس الكبيرين" أيام الطفولة باستثناء النوبات الديكنزية المضحكة (المتمثلة بفاجين وسكويرز وهزليتهما)، نجد أن الـروائي المنافق والخادع لنفسه كما يمكن أن يُشار إليه، قد أنصفه وأسدى إليه لطفاً منقطع النظير.

المصادر

The Mystery of Charles Dickens

a great writer's dark side –

by AN Wilson review

https://www.theguardian.com/books/2020/jun/03/the-mystery-of-charles-dickens-by-an-wilson-review-a-great-writers-dark-side

* **قطر**



السرديات الرقمية

مقاربة في نقد النقد



أ.د. محمد نجيب التلاوي

Nagibtalawy@yahoo.com

لم يعد عالمنا قرية صغيرة وإنما أصبح عالمنا شاشة صغيرة زرقاء، وعالمنا لم يعد من ثابت فيه سوى التغير ذاته، وضاقت السبل على كتاب الخيال العلمي بسبب سرعة الاكتشافات والاختراعات حتى ظن كتاب الخيال العلمي أن الإنسان الآلي سيحجم دور الإنسان العادي... وإذا كانت الحضارة الإنسانية قد قضت آلاف السنوات، ثم مئات السنوات في التحول من الفكر الأسطوري إلى الفكر الديني واللاهوتي، فإن الإنسان المعاصر قد قضى عشرات السنين - فقط - للتحول من الموجة الحضارية الثالثة ذات العقلانية والتجريب بداية من (بيكون) و(أوجست كونت) و(ديكارت) ثم (اينشتين) - إلى الموجة الحضارية الرابعة وهي موجة العولمة والرقمنة والتي بدأت مع نهايات القرن العشرين، ومعها تسارعت خطى التحول الإنساني من عشرات السنين إلى السنة والشهر... بل قل إلى كل يوم بجديده العلمي، وهوالأمر الذي جعل مسافات التحول من الحديث إلى الحداثة إلى ما بعد الحداثة قصيرة جدا، بل إن المسافة بين ما بعد الحداثة، وبعد ما بعد الحداثة أصبح التحول - تقديرا- عشرينيا فقط!!.



كان من الطبيعي أن تتخلق ذائقة جمالية جديدة مع التحول الحداثي وما بعد الحداثي في الموجة الحضارية الرابعة، وإرهاصاتها المتسارعة، ومن الطبيعي أن تنعكس هذه الذائقة الجمالية الجديدة على الفنون القولية والتشكيلية معاً. وعلى مستوى الأجناس الأدبية كانت السرديات الروائية الأسبق إلى التطور، والتي جسدت الذائقة الجمالية الجديدة تجسيداً بنائياً وفنياً، حتى وصلت إلى الإبداعات التكنو- أدبية والأدب السيبرنطيقي cy berlitreture، والتحول من السرديات الورقية إلى السرديات الرقمية.

وعلينا أن نعترف أن الإبداع السردي أصبح أكثر تطوراً من النقد الأدبي، لأن النقد توارى إلى ما وراء حدوده بعد أن افتقد النقاد القدرة الاستشرافية التي تقود العملية الإبداعية، وأصبح النقد تابعا للفعل السياسي... وتابعا للفعل الإبداعي وتحولاته. والدليل على ذلك أننا مازلنا – حتى الآن - نبحث عن رؤية منهجية نقدية تستطيع استيعاب التحولات السردية من الورقية إلى الرقمية والتي بدأت عربيا في مطلع الألفية الجديدة.

ولكي يصل النقد إلى ملاحقة الإبداع، علينا أن نقدر ما عليه النشاط النقدي العربي الآن، ويتأتى هذا في سياق التوجه الأمثل لنقد النقد؛ لأن أي استراتيجية تتطلب أولاً حصر السلبيات والإيجابيات، وهو الأمر الذي نستطيع التوصل إليه بنقد النقد؛ لاستكمال البحث عن استراتيجية نقدية عربية تلاحق التطور السردي الورقي فالرقمي.

و أعتقد أن تقدير الجهود النقدية العربية في سياق نقد النقد تتطلب الإجابة أولاً عن مدى تأثير الذائقة الجمالية الجديدة في السرديات الورقية فالرقمية الحداثية وما بعد الحداثية.... وإذا ما أحصينا مكامن التأثير نستطيع تقييم الجهود النقدية العربية، ثم تحليلها لمعرفة مدى مناسبتها وقدراتها على تقييم مستجدات الإبداعات

السردية الرقمية بخاصة، وما الرؤية النقدية المنهجية القادرة على استدراك قصور الجهود النقدية العربية للسرديات الرقمية بوسائطها التقنية، وبجمالياتها المستحدثة. وهذه الغاية البحثية تتطلب ثلاثة محاور بحثية:

أولاً: مؤثرات الذائقة الجمالية الجديدة في السرديات الورقية فالرقمية.

ثانياً: الجهود النقدية العربية في ملاحقة السرديات الرقمية.



أ- الجهود التاريخية التثقيفية للسرديات الرقمية.

ب - الجهود المصطلحية.

جـ- الجهود النقدية النظرية.

د- الجهود النقدية التطبيقية.

ثالثاً: التوجيه إلى الرؤة النقدية المقترحة لتقييم السرديات الرقيمة (النقد المعلوماتي).

أولاً: مؤثرات الذائقة الجمالية الجديدة:

يخطئ من يظن أن التحول من السرديات الورقية إلى السرديات الرقمية جاء نتيجة لثورة الاتصالات فقط؛ لأن ثورة الاتصالات نفسها جزء من الحراك الحضاري لإرهاصات الموجة الحضارية العالمية الرابعة... والتي تخلقت بذائقتها الجمالية الجديدة مع نهايات... القرن العشرين وبدايات الألفية الآنية.

وقد سبق عدد من النقاد العرب إلى الفكرة نفسها منهم (سعيد يقطين - سيد الوكيل - أحمد فضل شبلول - محمد محمود هندي - عبير سلامة... مع آخرين) وذهب بعضهم إلى إحصاء ظواهر فنية في الروايات الورقية باتت علامة مائزة للسرديات الرقمية التفاعلية بخاصة، فأحمد فضل شبلول وسيد الوكيل... وآخرون يستشهدون ببعض الروايات الورقية...[1]، ويرى (سيد الوكيل) " أن الوعي الجمالي يتحرك في فضاء ذاتي بالأساس بغض النظر عن الوسيط المنتج له "[2]، وهذا يؤكد أن تفاعل المبدع مع واقعة الحضاري هو أساس الاستجابة...، ولكن الباحث هنا سيناقش الفكرة التأثيرية الحضارية على السرديات الرقمية من منظور فني داخلي ومغاير للمعالجات السابقة ؛ ولأن المعالجات النقدية العربية للسرديات الرقمية قد غاب عنها هذا البعد التأثيرى للذائقة الجمالية الجديدة على خصوصية جماليات السرد الرقمي[3].

وأول مظاهر التحول في الذائقة الجمالية الجديدة كان بسبب سقوط المجتمعات الأيديولوجية العشرينية التي سادت في القرن العشرين ولم تفد البشرية إلا بتصاعد الصراعات الدولية والأقوامية... ومع إرهاصات الموجة الحضارية الرابعة موجة العولمة والرقمنة، ارتفع الفكر العولمي فوق الحدود الجغرافية والسياسية والأثينية، وأصبحنا مع فكر عولمي يسعى إلى مظاهر التوحد، وقد انعكس هذا التحول الحضاري على السرديات انعكاساً فنياً، فبدأ الروائيون بالتوجه نحو البطولة الجمعية على حساب البطولة الفردية، وانتشر تكنيك الأصوات[4]، وباتت عناية الروائيين بالتوسع في الخط الأفقي الواصف على حساب الخط الرأسي في بنية النص الروائي، وإذا كان الخط الرأسي عاكساً لأحادية التوجه الفكري الأيديولوجي، فإن الخط البنائي الأفقي معبر عن فكر العولمة وتعدد الرؤى بإسقاط الأدلجة الأحادية من المجتمعات العشرينية.

واستجاب الروائيون العرب من

الحداثيين وما بعد الحداثيين إلى هذا التحول البنائي، فقدموا سردياتهم الروائية في لوحات أفقية واصفة على حساب انحسار الخط الرأسي بأحداثه نحو: (شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله[٥] - النخاس لصلاح بوجاه[٦] - الشظايا والفسيفساء لمؤنس الرزاز[٧] - أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ[٨] - هليوبوليس لمي التلمساني[٩]....)، واستتبع التوسع الأفقي إسقاط المركزية السردية في الرواية، وإسقاطها يوازي إسقاط الفكر الأحادي للخط الرأسي، ومن ثم أصبحت اللوحات السردية الأفقية، غير مرتبة وغير مسلسلة، وهو أمر تناسب مع تفعيل حركية الروابط في الفضاء الشبكي للرواية الرقمية وباتت حركية الروابط وحريتها بديلاً عن الحبكة الفنية التقليدية للرواية الورقية.

ومن ملامح الذائقة الجمالية الجديدة أصداء التحول الحضاري من الديمقراطية إلى ديمقراطية المشاركة التي توسع لمجال الإدارة الذاتية لشعوب العالم، وهذا التحول عبرت عنه السرديات الرقمية التفاعلية بانفتاح المشاركة الذاتية المطلقة، ولم يعد المتلقي مجرد متابع للراوي بل هو نفسه المتفاعل المباشر بدرجة مبدع ثان، ومن ثم فعدم انفراد المؤلف بالإبداع وغيبة الراوي العارف بكل شيء يتوازى - على نحو ما - مع تحجيم أحادية الفكر النخبوي وتصاعد (ديمقراطية المشاركة)؛ لأن هذه الذائقة تخلقت بفعل التطور



سعيد يقطين

الحضاري وقد سبق إليها (دريدا) بالقراءة التفكيكية، إلا أن السرديات الرقمية التفاعلية قد عظمت من هذه المشاركة (ديمقراطية المشاركة) عندما أتاحت فرصة لـ(المتفاعل) (الكورا chora)[٩] كفضاء سيموطيقي كامن في لاوعي الكاتب...، ثم هو متوهج في وعي (المتفاعل) ؛ لتفجير طاقات المخزون الذهني المعلوماتي، وباستثمار الحركية الحرة للروابط في السرديات الرقمية التفاعلية ستجعل للمشاركة التفاعلية مذاقها الخاص في السرديات الرقمية التفاعلية.

وأعتقد أن ديمقراطية المشاركة، وسقوط الأيديولوجيات العشرينية قد توافق - على نحوما - في تصوري مع مساحة تطوير ظاهرة تراسل الفنون، وكأن تراسل الفنون كسر لحدود أحادية المعيارية الأجناسية، ثم هي دعوة لانفتاح الأجناس الأدبية على الفنون أخذاً وعطاء لبعض عناصرها البنائية، مما مهد لسقوط الحواجز بين الأجناس الأدبية.. وبالتراسل تعاظمت العلامات غير اللغوية في السرديات الورقية، فظهرت فاعلية الجرافيك والأبيض والأسود وعلامات الترقيم والترسيم[١٠]، وهذا الأمر قد مهد للسرديات الروائية لاستيعاب المزيد من العلامات غير اللغوية بتبنئ الوسائط التقنية ونواتجها (صوت - حركة - لون) في السرديات الرقمية.

ومن نواتج الموجة الحضارية العولمية الرقمية/ إقصاء اليقين المعرفي، وفي تصوري أنها ظاهرة علمية صحية لها جذورها في نسبية اينشتين، والحركة المستقبلية لمارينتي الإيطالي [١١]، وقد انعكس هذا الفكر على السرديات الورقية الحداثية والمابعد حداثية بانتشار ظاهرة الاغتراب والتشظي والشك والتفكك البنائي للنص، والتناسل اللغوي، وكسر أفق التوقعات بالانزياحات...، وانتقلت هذه المعاني في مضامين السرديات الرقمية والتي زادت بالتحول من السببية الأحادية إلى السببية الدورية استثمارا لديمقراطية المشاركة... وانفتاح الفضاء الالكتروني وعدم التقيد بمركزية مكانية مزمنة.. ومع ارتفاع مستوى التلقي إلى درجة المشاركة الإبداعية بين الكاتب والمتفاعل...:

سببية أحادية أ ب

سببية دورية أ ب

وأخيراً لابد من الإشارة إلى آخر المؤثرات لإرهاصات الموجة الحضارية

العولمية الرقمية وذائقتها الجديدة التي أثرت بشكل مباشر في السرديات الورقية الفنية.. ثم انتقلت تبعاتها إلى السرديات الرقمية، وأعني الإشارة إلى (نظرية الفعل الفلسفية)، وهي نظرية وثيقة الصلة بالحقول المعرفية؛ وذلك عندما حول الفرنسيون السرد من الوضعية الثانوية بوصفه مظهراً للتخييل (السرود الفنية) إلى أن يصبح السرد مركزاً للحقول المعرفية بوصفه صيغة لازمة لفهم الحياة، ومن ثم ربطوا السرد بعلوم الإناسة، وأصبحنا أمام علم جديد هو (علم السرد) وهذا التحول لـ(علم السرد) قد أوجد إشكالية نقدية ؛ لأن السرد أصبح سرديات فنية وعلمية...، ومن ثم لم تعد نظرية الرواية خليفة معيارية مناسبة لنقد السرد. وكانت اجتهادات النقاد متعددة ثم انحسرت في مجالات (تحليل الخطاب). والذي يعنينا في هذا التحول أمران:

أولاً: تغير مفهوم السرد الفني لغةً، وانفتاحه على علوم الإناسة، فأصبح السرد سرديات متنوعة، وهذا التحول نفسه نجده في السرديات الرقمية، حيث أصبح السرد بالوسائط التقنية سرديات: سرد لغوي- سرديات الصورة... سرديات الصوت.. سرديات الضوء- سرديات الحركة...، فتغير مفهوم السرد اللغوي الفني الذي بدأ ورقيا بفعل (نظرية الفعل الفلسفية) في (علم السرد)، ثم تحول رقمياً الكترونياً في السرديات الرقمية من خلال تبيىء الوسائط التقنية مع



احمد فضل شبلول

الوسيط اللغوي.

أخيراً: أن التحول إلى (علم السرد) قد أوجد جدلاً نقدياً حول كيفية إيجاد البديل النقدي للتعامل الأمثل مع مستجدات التحول السردي...، وهذه هي الإشكالية التي تواجهنا الآن ونحن نحاول مع نقادنا العرب البحث عن رؤية نقدية منهجية قادرة على تقييم أمثل للسرديات الرقمية بوسائطها التقنية.

ويعتقد الباحث أن الإشارة الموجزة لاجتهادات النقاد في العالم لحل معضلة نقد السرديات المتنوعة في (علم السرد) يمثل مدخلاً مناسباً لاستعراض جهود النقاد العرب - لاحقاً - في اجتهاداتهم النقدية مع السرديات الرقمية العربية، ومن ناحية أخرى فالعرض الموجز لجهود النقاد الأوروبيين في التعامل مع التنوع السردي الورقي سيفيدنا في التفكير النقدي المناسب لنقد السرديات العربية الرقمية.

وفي سياق نقد النقد نلتقي بمحاولات نقدية عديدة مطورة لكيفية التعامل مع تطور السرديات وصولاً إلى علم السرد... وأذكر من هؤلاء الأعلام (هنري جيمس - هوجان بويون - بوث - فلاديمير بروب - ليفي شتراوس جيرار جنيت / رولان بارت - تودوروف - أوسبنسكي...)[12]، ولكني سأتوقف فقط مع محاولتين مائزتين:

ليفي شتراوس:

في دراسته (بنية السرد في الأسطورة) انطلق (شتراوس) من عباءة البنيوية و(دي سوسيير)، وحاول درس الظواهر الأنثربولوجية كما لوكانت لغات...، ثم روض البنيوية للدراسات السردية الأنثروبولوجية، وقد مارس ما يمكن تسميته بـ(النقد الكامن)؛ لأنه سعى إلى محاولة اكتشاف البنية الذهنية الكلية من داخل النصوص السردية الأسطورية... متغلغلاً في عمق التاريخ، وأسجل على هذه المحاولة الآتي:

- في اعتماده على التحليل اللغوي أصبح المجتمع كله وكأنه نص...
- غلبة الانكفاء على السرد الداخلي - بفعل البنيوية -على الرغم من طموحاته في التغلغل مع المعطى التاريخي والتوغل الانثروبولوجي..
- عدم العناية بتقدير التشكيلات الفنية والبنائية للسردية.

رولان بارت:

تستمد محاولته أهميتها من جهوده في الانفتاح على الآخرين والإفادة منهم لتركيب رؤية نقدية

تحل إشكالية التعامل النقدي مع التنوع السردي فاستعان (بارت) بـ تحليل الوظائف... عند (فلا ديمير بروب)، وأفاد من مستوى (الفواعل) عند (غريماس) [١٣]، ثم أفاد من مستوى السرد والخطاب وتقسيماته عند (تودروف)[١٤]. وبدأ (بارت) بتقسيم الخطاب السردي إلى:

- الخطاب الكنائي: وهو معني بالسرديات الفنية....
- الخطاب الاستعاري: وهو معني بسردية الشعر الغنائي....
- الخطاب البرهاني: وهو معني بالسرديات العلمية.... [١٥]



والجديد في محاولة (بارت) العناية بتحليل السرديات العلمية والأخرى الفنية وقد ركز على:

- **التواصل السردي.**
- **المحاكاة بالاندماج.**
- **المعاني الصواحب.**

في التواصل السردي ركز على البحث عن العلاقة بين الوحدات السردية والآليات الفنية المساعدة على تحقيق التواصل، مع العناية بمطالع السرديات وخواتيمها، وأساليب التشخيص السردي (اللازمات التعبيرية - التيبوجرافيا الطباعية - التقدير السيميولوجي...).

أما (المحاكاة بالاندماج) فهي جمع بين سلطة الملفوظات وبين منتوج التخيل من خلال رصد حركية الأزمنة الثوالث (الآنية - الاسترجاعية - الاستباقية).

و(المعاني الصواحب) من جديد محاولة (بارت) مع تفعيل التأويل لتقدير ثراء المعاني الصواحب؛ لأن التأويل يؤسس أدباً للمدلول..، وتقدير (الكلام) - بمفهوم دي سوسير - سيجعل النص مجرة من الدوال لأبنية من المدلولات"[١٦].

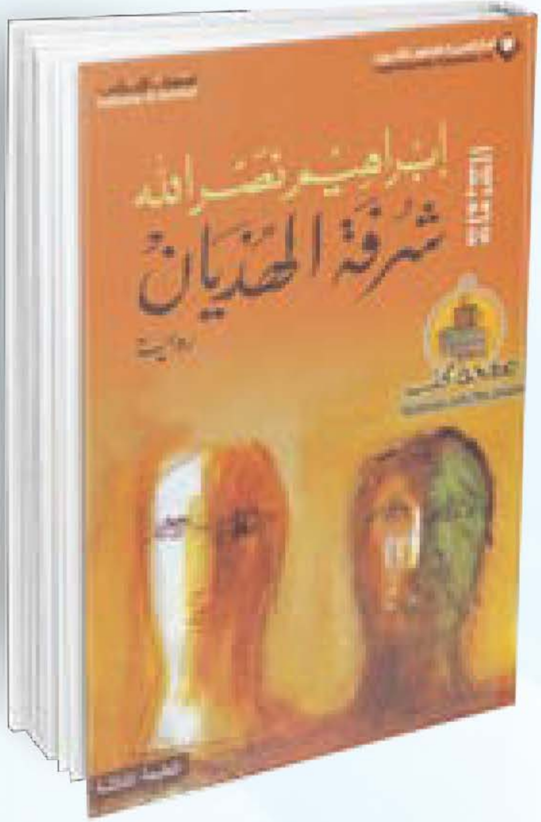
ويمكننا استثمار محاولة (بارت) في المساعدة على تقديم رؤية نقدية لنقد السرديات الرقمية ولاسيما باستثمار جهوده في تقدير (المعاني الصواحب) و(التواصل السردي) بخاصة. وعلى الرغم من نجاح محاول (بارت) في مهمتها الأولى إلآ أنني أسجل عليها:

- تدثره بعباءة البنيوية، وانطلاقه من اللسانيات قد حجم تقديره للعلامات غير اللغوية التي تصاعدت في السرديات بداية من تراسل الفنون ووصولاً إلى السرديات الرقمية بكثافة وتنوع.
- على الرغم من حل إشكالية تقييم السرديات الورقية (علم السرد) إلا أن إمكانية الإفادة منها في البحث عن رؤية نقدية للسرديات الرقمية ستظل محدودة نظراً لاستحداث وسائط تقنية، وجماليات مغايرة، في السرديات الرقمية.

ثانياً: الجهود النقدية العربية:

لم يكتف نقادنا العرب بجهود الأوروبيين في ملاحقة السرديات الرقمية، ودخل النقاد العرب سباق البحث عن رؤية نقدية عربية مناسبة للتعامل النقدي الشامل للسرديات الرقمية بوسائطها التقنية. وإذا كان

(محمد سناجلة) قد خاض التجربة الإبداعية العربية بداية من 2001 بمحاولته (شات)... فإن المبدعين العرب قد تأخروا في هذا المجال، وكان من الطبيعي أن تتأخر الحركة النقدية العربية في ملاحقة الإبداعات التكنو- أدبية بشكل عام، لكن في السنوات العشر الأخيرة تضاعفت الجهود النقدية العربية حتى أصبحت أضعاف المحاولات الإبداعية المحدودة - حتى الآن-. وفي سياق نقد النقد لهذه الجهود النقدية العربية يروق للباحث أن يقدم هذه الجهود في أربعة محاور:



أ- الجهود التاريخية التثقيفية.

ب- الجهود المصطلحية.

جـ- الجهود النظرية

د - الجهود التطبيقية للسرديات الرقمية.

• الجهود التاريخية والتثقيفية:

يتصدر (سعيد يقطين) هذه الجهود التاريخية، والتثقيفية في مجال الأدب الرقمي العربي بشكل عام، ومن الطبيعي أن يعني النقاد الأوائل بالتاريخ للتحول العربي من الورقية إلى السرديات الرقمية، لكن الرجل (سعيد يقطين) تبنى فكرة التثقيف، وتحمس لتحفيز العرب للحاق الحضاري بركب الإبداعات التكنو - أدبية. (*) وتضاعفت حماسة خطاب العقل العربي في مؤلفاته بداية (من النص إلى النص المترابط[١٧]، ثم أتبع هذا الجهد بدراسته المهمة (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية)[١٨]... وأخيراً قدم دراسته (الثورة الرقمية والإبداع. التحديات والآثار من أجل رؤية عربية)[١٩]. وجهده التاريخي استمد مداده أولاً من التاريخ الأوروبي الأسبق إبداعياً...، ثم التاريخ العربي المحدود إبداعياً.

ولم تقتصر جهوده على التاريخ والتحفيز للمثقفين العرب للولوج إلى العولمة الرقمية، وإنما زاد الرجل نشاطه بمهمة التثقيف لخصوصية أدب النوع وجمالياته المستحدثة، بل وكيفية الكتابة ومقومات إنجاح الإبداعات الرقمية، وشرح بعض مصطلحاتها المستحدثة بداية بالنص الرقمي الترابطي والتفاعلي... ووصولاً إلى الترقيم والرقامة[٢٠].

والحقيقة أن الجانب التاريخي العربي جاء معمقاً عندما أرخ للسرديات العربية وتحولاتها من الشفاهية إلى الكتابية فالطباعية ثم دور الوسائط الجماهيرية (تلفاز - كاميرا - سينما - مذياع)... ووصولاً إلى الوسائط التقنية في السرديات الرقمية، وقد بلغ حماسه إلى حد تكرار بعض أفكاره في دراساته المتلاحقة.

وفي عام 2006 نلتقي بثلاثة نقاد في مجال التاريخ والتثقيف وهم:

• فاطمة البريكي في دراستها (مدخل إلى الأدب التفاعلي)[٢١].

• جميل حمداوي في دراسته (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق...)[٢٢].

• جماليات السرد في الرواية التشعيبية/ لسعيد الوكيل[٢٣].

أما جميل حمداوي فالتاريخ جزء

من دراسته، وصدر به مشروعه النقدي (المقاربة الوسائطية الميديولوجية)، وقد صدر دراسته التاريخية برصد مراحل التطور الحضاري العالمي (الأسطورية - اللاهوتية - العقلانية التجريبية/ العولمية الرقمية)، ثم رصد تاريخ تطور النقد في مجال السرديات الرقمية بجهود الأوروبيين (بوشاردن../ سايمبر../ ارتزسايد/ بوتز/..../...)، ثم عرض للأدب الرقمي في العالمين الغربي والعربي ورصد ظاهرة ارتباط الرقمنة بفلسفة ما بعد الحداثة، وفي سياقه التاريخي ذكر بدايات الوسائط في الروايات الورقية عند مجموعة من المبدعين العرب (رجاء الصائغ - أحمد فضل شبلول - حياة الباقورة... وصولاً إلى محمد سناجلة).

وما يؤخذ على (جميل حمداوي) أنه ترسم خطى (سعيد يقطين) وكرر بعض أفكاره حتى في حديثه للمبدعين العرب ورصد كيفية الإفادة من التقنيات الرقمية في سردياتهم التفاعلية الرقمية.

وفي العام نفسه تقدم (فاطمة البريكي) رؤية تاريخية جيدة عن الأدب التفاعلي بخاصة، وحملت في تأريخها تثقيفاً للمثقف العربي والمبدع العربي.

وفي عام 2006 أيضاً يقدم (سعيد الوكيل). بحثه عن (جماليات السرد في الرواية التشعيبية) حاملاً مشعل التثقيف قبل التأريخ.

وفي عام 2009 قدمت (زهور كرم) دراستها المهمة (الأدب الرقمي أسئلة



رولان بارت

ثقافية وتأملات مفاهيمية)[٢٤]؛ لأنها حملت مع التاريخ تحديداً لبعض المفاهيم والمصطلحات المتصلة بأدب النوع. وفي سياق عرضها التاريخي ترصد قضايا الإبداع الرقمي وإشكالاته وارتباطه بالنظرية الأدبية ؛ لتؤكد على عدم وجود قطيعة إيستمولوجية بين السردين الورقي والرقمي، وترى أن الأدب الرقمي يمثل تطويراً لنظرية الأدب...، وحتى في جهودها النقدية لما تتجاوز التاريخ و(تقنية التاريخ) وتقنية الشرح والتفسير.

وإذ أتفق مع (زهور كرم) في عدم وجود قطيعة أبستمولوجية بين السرديات الورقية والرقمية، إلا أنني لا أتفق معها في ربط السرديات الرقمية بالنظرية الأدبية التقليدية بحدودها المعيارية للأجناس الأدبية؛ لأن تطور السرديات الورقية بداية من التوسع في ظاهرة تراسل الفنون قد أسقط نظرية الأدبية التقليدية؛ لأننا وجدنا سرديات تتأبى على التصنيف الأجناسي المحدود في نظرية الأدب نفسها، فكيف نوسع في نظرية الأدب للسرديات الرقمية قبل أن تتطور نظرية الأدب التقليدية لتلاحق علم النص ومطلق النص....

ورصد التاريخ قد يطول؛ لأن أكثر النقاد العرب حرصوا على تصدير دراساتهم برؤى تاريخية متباينة من الإبداعات الأوروبية والأخرى العربية، وعلى سبيل المثال وجدنا في (ملتقى الشارقة للسرد - في دورته السادسة عشرة عن السرديات التفاعلية مقدمات تاريخية وأخرى تثقيفية لأدب النوع، وأهم هذه المقدمات التاريخية تلك التي أجمعت على وجود جذور عربية لفكرة التفاعل الإبداعي، وكل بطريقته واستشهاداته، ومن هذه المحاولات ما قدمه: (فهد حسين[٢٥] - صالح هويدي[٢٦] - نضال الشمالي[٢٧] - رشيد الإدريسي[٢٨] - السيد نجم[٢٩]...)، ثم تعود وتظهر (فاطمة البريكي)[٣٠] لتجمل مساراً تاريخياً يمتد إلى 23 عاماً في دراستها (23 عاماً على العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا عربياً...) وكان سؤالها عما أنجزه العرب في 23 عاماً بداية من محاولة (حسام الخطيب 1996)، والتي تعدها - من وجهة نظرها- الشرارة الأولى لحصاد التاريخ للإبداع العربي الرقمي.

أما دراسة (سيد الوكيل) المعنونة بـ(الرواية التفاعلية من الحرف إلى الرقم) فهي خالصة للتاريخ العميق للبعد الحضاري والوعي الجمالي

المتصاعد لفكرة التفاعلية المرتبطة بالذاتية الإبداعية والسياق الحضاري حتى أنه يتساءل: هل التفاعلية قيمة إنسانية أم آلية بحتة؟ ثم أسئلة أخرى مرتبطة بالتفكير الإبداعي... وتتبعه لهذه الاستفهامات كان كافياً للتأريخ والتثقيف، بداية من الرواية الورقية ووصولاً إلى الخصوصية الفنية والبنائية للرواية التفاعلية وجمالياتها المستحدثة بفاعلية الحاسوب ووسائط التقنية المساعدة.

ويأتي (أحمد فضل شبلول)، فيعرض تأريخاً لإرهاصات السرديات الرقمية، ويرى أن الثورة الرقمية ولدت من رحم الكتاب الورقي، ثم يستعرض ثلاثة عشر كتاباً ورقياً قد مهدت للثورة الرقمية: (الثقافة الالكترونية لجورج سيموتيان - الرقابة المركزية الأمريكية على النت في الوطن العربي لمصطفى عبد الغني - الفجوة الرقمية...- رؤية عربية لمجتمع المعرفة لنبيل علي - (وهو الأهم من وجهة نظري) - الفيديو والناس لنوال عمر - الكتاب الالكتروني.... لعبد الحميد بسيوني - الكمبيوتر والثقافة والفنون لمحمد فتحي - المعرفة وصناعة المستقبل لأحمد أبوزيد - الموجة الثالثة وقضايا البقاء لعلي حبيش التاريخ الاجتماعي للوسائط.. رحلات سندباد الأنترت لعبد الحميد بسيوني"[٣١].

وإلى زمرة المؤرخين ينضم (صابر بدوي) بدراسته (الرواية التفاعلية. التاريخ - التأسيس - الأنماط)[٣٢]، فيعرض لتاريخ الفكر التفاعلي في الأدب شعره ونثره، يبدأ من محتوى التراث العربي من القصيدة التشكيلية بتصويرها وخطوطها وتراكيبها الموسيقية والهندسية، ثم يتحدث عن محاولات التراسل في الرواية العربية وبدايات تأسيس الوسائط... ويخلص إلى أن الرواية التفاعلية "لا يرتبط ظهورها بأدوات التكنولوجيا... لأنها نتاج طبيعي ومولود شرعي لمحاولات التجريب..."[٣٣] ثم يرصد تاريخ الرواية التفاعلية عالمياً ثم عربياً (محمد سناجله2001، إدريس بالمليح 2004 بـ(مجنون الماء)، سناجلة 2005 بـ(ظلال الواحد)، عبد الواحد استيتو بـ(على بعد اقل من مليمتر، صالح جبار مع آخرين) ثم سناجلة 2006بـ(صقيع) "[٣٤].



جاكوب نيلسون

وللتاريخ هناك دراسات عربية أخرى مؤرخة ومهمة عرضت لتاريخ الإبداعين الغربي والعربي، وأرخوا للثورة الرقمية والسرديات الرقمية بأنواعها.. لكن تواتر التاريخ، وتكرار عرض القضايا يدفعنا إلى الاكتفاء بهذه العروض، وأكتفي بالإشارة إلى البحوث الأخرى المؤرخة وهي:

- الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع/ حسام الخطيب، المكتب العربي للترجمة والنشر، دمشق: 1996، وهي من الدراسات الرائدة في التاريخ).
- (النص المتشعب ومستقبل الرواية/ عبير سلامة/ الهيئة العامة للكتاب بمصر، ط1 القاهرة:2008).
- العرب وعصر المعلومات/ نبيل علي/ عالم المعرفة، وهو من أبرز الدراسين والمبرمجين العرب).
- الأدب التفاعلي الرقمي. الولادة وتغير الوسيط/ بايا دفليح الباوي وحافظ الشمري).
- من الدادا إلى الجافا. الأدب الألكتروني بين النشأة والتطور/ ريهام حسني[٣٥]).

وهذه الدراسات المعنية بالتاريخ للسرديات الرقمية عربياً وغربياً حملت معها دوافع التثقيف لأدب النوع، والباحث في سياق نقد النقد يسجل على هذه الجهود العربية التاريخية والتثقيفية للسرديات الرقمية الآتي:

أولاً: ما قدمه الباحث نمذجة غير حصرية لجهود النقاد والمؤرخين العرب...

ثانياً: مفارقة مدهشه أن تكون الدراسات والبحوث المؤرخة والناقدة أضعاف الجهود الإبداعية العربية

لـلـسرديـات الـرقـمـيـة مما يعني أن الظاهرة الإبداعية لما تتشكل بعد، وما نملكه من منتوج إبداعي يصعب تصنيفه في مراحل إبداعية، لأن المقدم حتى الآن يمثل مرحلة واحدة هي مرحلة الريادة الإبداعية للسرديات الرقمية على الرغم من أن تاريخها بدأ من 2001 وامتد حتى الآن - 2020 - !! .

ثـالـثـاً: يـكـاد يجمع المؤرخون للسرديات العربية الرقمية أن إرهاصاتها قد بدأت من السرديات الورقية الحداثية وما بعد الحداثية، فيما ذهب بعض الباحثين إلى تقديم فكرة التفاعل الإبداعي من التراث العربي القديم. والباحث هنا يتفق مع الآراء التي تثبت أن السرديات الرقمية ببعض خصائصها الجمالية قد بـدأت مـع الـسرديـات العربية الورقية الحداثية وما بعد الحداثية، وهذا يدل على ما صدرت بـه بحثي مـن أن مقدمات الـسرد الرقمي مقدمات حضارية وبتأثير من إرهاصات الموجة الحضارية الرابعة... وذائقتها الجمالية الجديدة بينما أتحفظ على الآراء التي بحثت في عمق التراث العربي بحثاً عن بداية الظاهرة السردية الرقمية والتفاعلية بخاصة.!! وأرى أن هذا الرأي مدفوع بحماسات أثينية أقوامية قبل أن يكون مدعوماً بأدلة علمية مقنعة... والفكرة نفسها على نحو آخـر قد شغلت المؤرخين للرواية العربية من قبل، وقد بالغ فريق من الباحثين في الإقـرار بسبق قدمائنا العرب لفن الرواية والقصة القصيرة دونما تقدير دقيق للفروق بين الحكي الشعبي والقص الفني بعناصره البنائية المستحدثة والتي بـدأت في العالم منذ القرن السابع عشر فقط.



رابعاً: هناك تكرار كثير تداوله النقاد المـؤرخـون لتاريخ السرديات الرقمية، وأعتقد أنها ليست متطلبات بحث أن نستهله بتاريخ قدر ما هو عدم وعي بخصوصية البحث العلمي الـذي يفرض علينا أن نبدأ من حيث انتهى الآخرون. والتكرار وصـل إلى حـد المحاكاة كـما فـعـل (حـمـداوي) مـع (سـعـيـد يـقـطـين)، ونـؤكـد عـلى الـتـكـرار عندما نجد محدودية القضايا التاريخية التي دار الـنـقـاد الـعـرب في فلكها وهـي: التاريخ للبدايات الأوروبـيـة – التاريخ للبدايات العربية – الـسرديـات الـورقـيـة إرهـاصـات لـلـسرديـات الـرقـمـيـة والمـؤثـرات الـحـضـاريـة في تحديد جماليات السرد الرقمي – البحث التراثي عن بداية الإبداع التفاعلي.

خامساً: حماسات بعض النقاد المؤرخين للسرديات الرقمية والداعية إلى ملاحقة الإبـداعـات والنقدات الغربية، وتوسيع دائـرة المشاركة العربية في الإبداعات الرقمية، هذه الحماسات أراها تطبيقاً باكراً لفكر ما بعد الحداثة الداعي إلى الانتقال بالفن الرفيع high art إلى الثقافة الجماهيرية Mass calture، وعلى نحو آخر فهي دعوة تمثل وجهاً تطبيقياً آخر لمعني التحول من الديمقراطية إلى ديمقراطية المشاركة، وأعتقد أن فكرة تحويل العلم التخصصي إلى ثقافة

عامة هو أفضل تعريف لمعنى التنمية الناجحة الناجعة.

سادساً: عليّ أن أعترف أن تأريخ العرب للسرديات الرقمية لم يأت صامتاً بل جاء حيوياً بفضل ما تضمنه من قضايا نقدية تثقيفية أراها مهمة للغاية في تأسيس مفاهيم الوعي الجمالي للذائقة الجمالية الجديدة في السرديات الرقمية.



ثانياً: الجهود المصطلحية[٣٥]:

للكلمة معان: المعنى الحقيقي المعجمي، والمعنى المجازي الفني، والمعنى الاصطلاحي الذي يصطلح ويتفق عليه أهل تخصص، ويكتب له الذيوع والانتشار، وعلم المصطلح قديم حديث معاً، وقد سبق قدماؤنا العرب إلى فكرة المصطلح، وتولدت الحاجة إليه منذ علماء أصول الحديث ثم عند الصوفية، فضلاً عما جاء من تعريفات للمصطلح في مؤلفاتنا العربية القديمة مثل (القلقشندي[٣٦] - الجرجاني[٣٧] - أبو البقاء الكوفي[٣٨]) وحديثاً كانت البداية العلمية أوربية سنة 1928 بصدور معجم شلومان المصور للمصطلحات التقنية في ستة عشر مجلدا...، وعربياً بدأ في العصر الحديث الالتفات للمصطلح مع الطهطاوي.. لكن الانفتاح الحقيقي على ترجمة المصطلحات بدأ من نهاية الأربعينيات في القرن العشرين مع لويس عوض ورشاد رشدي ومحمد عناني ولاسيما مصطلحات السرد، ثم شاعت في منطقتنا العربية، وتعددت المصادر الترجمية (انجلترا - فرنسا - ألمانيا - إيطاليا - روسيا...)، وكثرت الاجتهادات في الترجمة والتعريب فتعقدت إشكالية المصطلحية.

والإشكالية نفسها في عالمنا العربي تتجدد مع صك وترجمة المصطلحات المرتبطة بالإبداعات الأدبية الرقمية/ التكنو-أدبية بسبب تنوع مصادر الترجمة من ناحية، والتعريب من ناحية، والاجتهاد في صوغ المصطلح عربياً من ناحية ثالثة، ومثالنا في ذلك البدء بما اقترحه (حسام الخطيب) بفكرة النص المتفرع أو الأدب التشعيبي[٣٩]، وانتشر المصطلح إلا أن تعدد الأنواع السردية الرقمية وسع دائرة المصطلح، فسعيد يقطين قال بالأدب المترابط[٤٠]، وفاطمة البريكي قالت بالأدب الالكتروني والأدب التفاعلي[٤١] وزهور كرم فضلت مع آخرين الأدب الرقمي[٤٢]، ثم استدرك بعض الباحثين على (فاطمة البريكي) وقالوا بالنص الشبكي نسبة إلى الشبكة العالمية العنكبوتية[٤٣]، وقال نبيل علي بالنص الفائق ترجمة لـ(Hypertext)... إضافة إلى مصطلحات: الأدب الالكتروني- الأدب الكودي - أدب الديجتال - أدب الشاشة - الأدب الإعلامي - الأدب الابركودي. وهذا الاختلاف كان متوقعا لأننا إزاء إبداع عبر نوعي لما يستقر بعد في أنواع بعينها، فالبعض أجمل القول (أدب كذا التفاعلي..)، والبعض حدد نوعية الإبداع الأدب التفاعلي..)، وفريق ثالث من نقادنا حدد مصطلحات

البنية الداخلية والجمالية وخطوات الملاحقة النقدية، فوجدنا مصطلحات نحو(التحسيب - المدار/الطوبيك[٤٤] - التطريس - التكستون[٤٥]الطوبيك المـدار[٤٦]- السيبر نص- السيبر نطيقا- الجافا- التوريق- الايموجي- الاسكرتيون scnyton - الرقامة).

وكان التحول من السرديات الورقية إلى السرديات الرقمية في ظل إرهاصات حضارية عالمية جديدة بذائقة جمالية جديدة هي التي خلقت هذه المصطلحات، وساعدت شبكة المعلومات الدولية.
(www.World Wide Web)
على انتشار النوع الرقمي بمصطلحاته بداية من 1994 على يد (تيم برز Tem Bermers)، تم ظهور: المعلوماتية Informatics، والواقعية الافتراضية vintual reality، والواقعية المعززة augmented reality.

ومن الطبيعي ألا تخلو دراسة نقدية من هذه المصطلحات باعتبار أن تحديد المصطلح وتدقيقه من أساسيات البحث العلمي، لكن من بين نقادنا العرب من أولى لترجمة المصطلح وتعريبه أو صكه ونحته عناية خاصة وأذكر منهم (سعيد يقطين- جميل حمداوي- عمر حلاسة - زهور كرم- عبير سلامة- فاطمة البريكي- السيد نجم وريهام حسني[٤٧]... - عمر زرقاوي[٤٨] - إياد إبراهيم فليح وحافظ الشمري[٤٩].

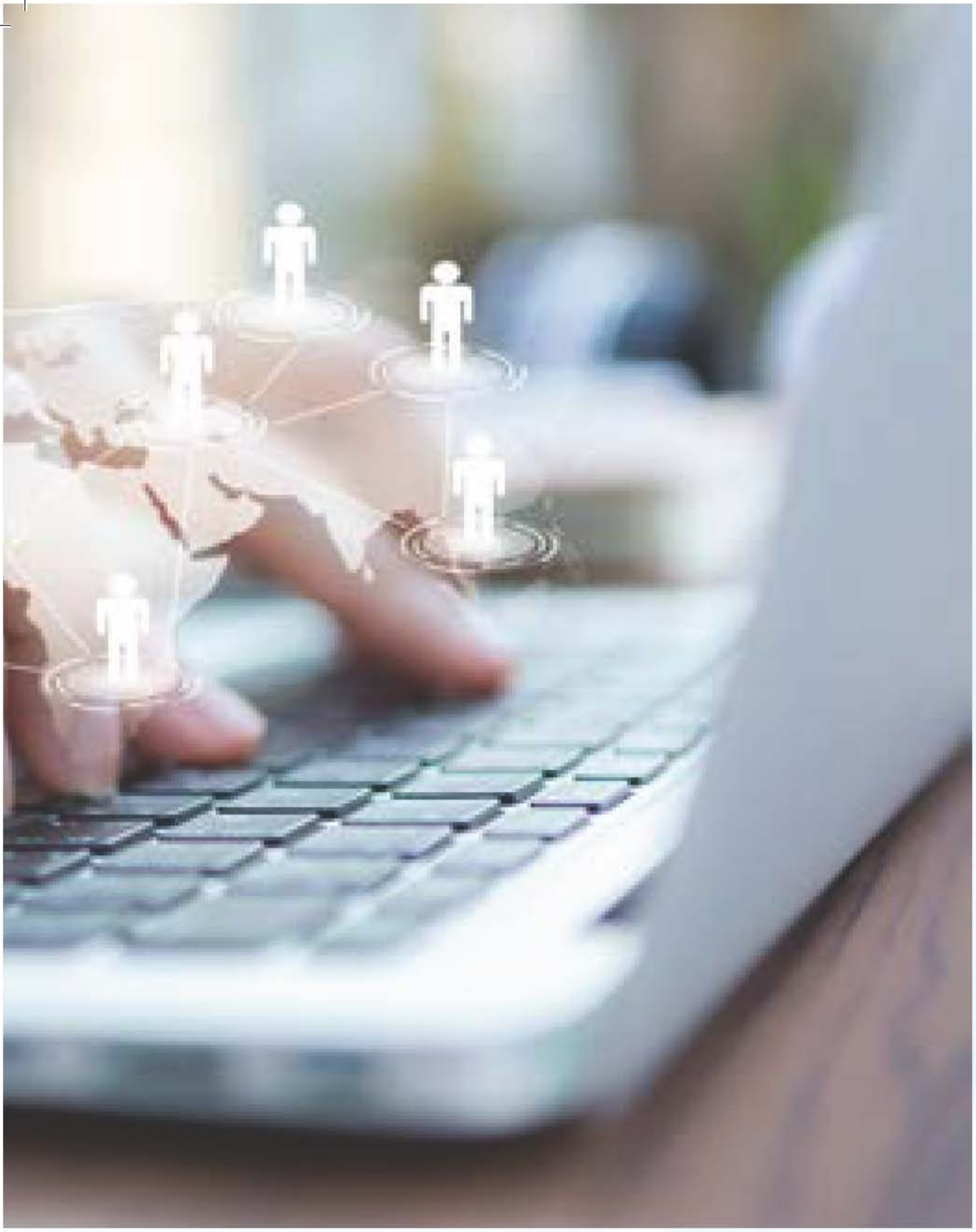
والباحث لن ينافس إشكالية المصطلح وإراقة صوغه بين اجتهادات النقاد والمؤرخين، ولكن هذه الجهود من نقادنا العرب في مجال المصطلحية والمصطلحات الرقمية يسجل عليها الباحث نقدا للنقد - الآتي:-


سيد الوكيل

أولاً: الإبداعات الرقمية السردية أنتجت بعض مصطلحاتها لتغير النسيج الإبداعي والمادة الإبداعية ووسائطها التقنية، ولذلك عندما نذكر الآن السرد، فلن ينغلق على السرد اللغوي، لأن السرد توسع مع السرديات اللغوية فالصورة سرد، والحركة سرد، والأصوات سرد، واللون سرد فنحن إذن أمام سرديات غير نوعية، وأصبحت السردية الرقمية جامعة بين جماليات فن الرواية الورقية وفن الأداء المسرحي، لأن متعة المتفاعل لم تعد منحوتة من المخيلة بقدر ما أصبحت الوسائط الجديدة محفزة بشكل مباشر وحيوية آنية للمتفاعل، وهو منتوج طبيعي لذائقة جمالية جديدة.

ومن الطبيعي أن نستبدل المتفاعل بالمتلقي؛ لأن القارئ السلبي اختفى تماماً... وزادت المشاركة للمتلقي إلى حد المشاركة الإبداعية، وديمقراطية البوح بالروابط في فضاء الشبكة العنكبوتية بمساحة مضاعفة لحرية التلقي فالتفاعل، ومن الطبيعي - أيضا - أن تستبدل الروابط بالحبكة الفنية التقليدية... لأن الروابط السردية تمثل الإطار الفضائي للسردية الرقمية، بل - في تصوري- أصبح الرابط بديلاً عن الراوي العارف بكل شيء في الرواية الورقية التقليدية، وأعتقد أن التوجيهات المباشرة من المؤلفين للمتفاعلن بدعوتهم للمشاركة ستختفي، لأنها دعوة بدائية تتردد مع المحاولات السردية الرقمية الأولى، لأن المتفاعل لن يكون بحاجة إلى توجيهات مباشرة للمشاركة، فستختفي هذه التوجيهات تماما كما اختفت توجيهات (طه حسين) لقرائه وهو يكتب القصة والرواية لتعليم القارئ معنى الجذب والتشويق، فيؤخر الفاعل ويوجه القارئ لذلك- راجع مثلا مجموعة (المعذبون في الأرض) ومن ناحية أخرى أتساءل عما إذا كانت الدفقات السردية النوعية في السرديات الرقمية عبر حركية الروابط يمكن أن تكون شكلا فنيا موازيا لشكول (المتواليات السردية الورقية)[٥٠] التي تخلقت بفعل ظاهرة تراسل الرواية مع الفنون؟

ثانياً: الخلافات في صوغ بعض المصطلحات ولا سيما المصطلح المؤسس لأدب النوع (الأدب الالكتروني-...



الرقمي-..الكودي /.. الـتراب[٥١]...- الديجتال-... الرقمي... - التفاعلي...) جاءت بسبب اختلاف البيئات الثقافية الأجنبية في مجتمعاتنا العربية وبخاصة: الانجليزية- الفرنسية- الالمانية، وباختلاف قدرات المترجم، ونـوع الترجمة التي يعتمد عليها (الترجمة الدلالية semantic – الترجمة التوصيلية communicative- أو الجمع بينهما) ثم فروق التقدير في الترجمة أو التعريب مع الاحتفاظ بالمنطوق الأجنبي (الأدب الالكتروني- الأدب الديجتال- الأدب الكودي...) وعلى الرغم من أن صوغ المصطلح غالباً ما يأتي على صيغة المصدر الصريح[٥٢] إلا أن الصياغة بالمصدر الصناعي وصيغة النسب قد شاعت وبخاصة عند النقاد العرب المغاربة.

ثالثا: قدم بعض النقاد العرب مصطلحات مرتبطة بالسرديات الرقمية قد استقرت في استعمالاتها وشيوعها، واكتسبت بالترديد ثباتاً نسبيا نحو (السرد التفاعلي- السيبر نطيقا- السرد الترابطي- التطريس- التكستون- الطوبيك- التوريق- التحسيب- الرقامة- المدونة- المعلوماتية- الجيلتش[٥٣]... -...)

رابعا: مع السرديات الرقمية تجددت إشكالية المصطلح في منطقتنا العربية، وستتجدد مع كل جديد طالما أن الأمر متروك للاجتهادات الشخصية مع غيبة جهة ثقافية عربية يمكن أن تمارس فاعلية التوحيد الاصطلاحي التداولي في المنطقة العربية، وإلى أن تظهر هذه المؤسسة العربية الثقافية كجامعة الدول العربية ستظل إشكالية المصطلح وفوضى المصطلح متجددة.

ثالثا: الجهود النقدية:-

وجود الوسائط التقنية قد خلق إشكالية نقدية بحثاً عن الكيفية المثلى لنقد السرديات الرقمية، وهذه المشكلة ليست جديدة على النقاد، فقد واجهوا إشكالية نقد (علم السرد)..، ومن قبلها بدأ النقاد العرب نقد النص المسرحي على عكازات النقد الروائي على نقيض المسار العالمي الذي بدأ النقد الروائي مستعيرا النقد المسرحي، ولما انتقل النقاد إلى نقد



الأداء المسرحي كان عليهم البحث عن كيفية مستجدات العرض المسرحي من ديكور وسنواجرفيا وإضاءة وإخراج...، وهذا نفسه ما يواجه نقادنا العرب مع السرديات الرقمية بوسائلها التقنية.

وتوزعت جهود نقادنا العرب في ثلاثة اتجاهات:

- نقل الجهود النقدية الغربية.
- الاجتهاد بجهود عربية نظرية.
- الجهود النقدية العربية التطبيقية.

- **نقل الجهود النقدية الغربية:-**

بدأ نقادنا العرب في تمثل المحاولات النقدية الأوروبية والأمريكية؛ لأنهم سبقوا إلى نقد السرديات الرقمية، وتقديم أفكارهم ضرورة مهمة لتلاقح خبرات المثاقفة، ومن أبرز النقاد العرب الذين تبنوا مهمة ترجمة ونقل بعض جهود النقاد الأمريكيين والأوروبيين (سعيد يقطين- جميل حمداوي- عبد القادر فهيم الشيباني- ريهام حسني).

في كتاب) النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية)، وتحديدا في الفصل الثالث من الباب الثالث استعار (يقطين) جهود (بوتزا فيليب) في تقسيمه لأدوار العلمية الإبداعية الرقمية بأطرافها في الأدب الرقمي، وكيف تحول المثلث الإبداعي الورقي إلى رباعية رقمية: الكاتب- النص- المتفاعل- الحاسوب، ويرى إمكانية التكامل النفسي الرمزي التقني للأطراف الرباعية، والتي أصبح المتلقي فيها مختلفا عن المتلقي في نظرية التلقي، لأن المتلقي المتفاعل هنا أصبح قارئا ومشاهدا وسامعا متفاعلا معا. وتلك المحاولة تلاءمت مع توجهات يقطين الساعي إلى التأسيس النقدي عبر التنظير للإبداع الرقمي وإظهار خصوصياته.

ثم جاءت (ريهام حسني)[٥٤] لتعرفنا بالجهود والطرائق النقدية الأمريكية التي سبقت – تنظيريا- إلى السرديات الرقمية، وقدمت لنا أبرز ثلاث محاولات نقدية وهي:

أ - نظرية التحليل بالوسائط لـ(كاثرين هيلز):

هي محاول تربط فيزيائية النص بذهنية المحتوى "... وتهتم هذه

النظرية بالمحاكاة والتمثيل للوسائط، فتتحرك من لغة النص إلى لغة الوسيط كالشاشة والكود والصورة الرقمية والتكستون، والاسكربتون... والتحليل يتحرك من لغة النص إلى لغة الوسيط..."[٥٥]، وهذه النظرية هي التي تسيطر على أكثر النقدات العربية التطبيقية وإن اختل التطبيق الذي باعد بين ثنائية المحتوى والوسائط كما في محاولة (محمد محمود هندي)[٥٦] الذي استعرض مضمون (الزنزانة رقم 6)، ثم تفرغ في الجزء الثاني لوصف الوسائط والتفاعل في الرواية نفسها.

• النقد الجورزمي Algorithmic criticism:

هي محاولة نقدية تنطلق من جذور علم الإنسانيات الرقمية digital humonities... تلك التي بدأت إرهاصاتها منذ أربعينيات القرن العشرين مع الأدوات الرقمية (استرجاع المعلومات- التنقيب عن البيانات / النشر الرقمي/ الهايبرميديا...)، وفكرته أن الكمبيوتر هو الذي يقوم بتحليل النص بديلا عن الناقد البشريّ!، وذلك حال تغذية الكمبيوتر بالأدوات الرقمية، والبيانات، والنص بأفكاره ودلالاته والمفردات المكررة...، ويحلل الكمبيوتر ما هو كائن، ويقدم تصورا لما سيكون..."[٥٧]، وهي في تصوري فكرة لأتمة النقد، وتمثلاً نقديا لما يحط بعد على أرض الواقع إلابرامج التحليل الاحصائي.

ج- الكود النقدي Critical codestudies:

وتنطق فكرته من العناية بالهجين اللغوي/ السردي الحادث في السردية الرقمية (لغة- رموز- كود- أيقونات- لغة برمجة مثل لغة الميزانجل Mesangelle المنسوبة للاسترالية (ماري أن بريز)، وهي التي أطلقت ما يسمي بـ(أعمال كودية code works،



وأتصور أن هذا التوجه النقدي معني بتحليل العلاقات المتداخلة بين العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية بمفهوم (دي سوسير).

وأرى في هذه المحاولات الثلاث الآتي:-

• أنها مجرد أفكار نظرية تفتقر إلى الدعم التطبيقي لاختبار قدرات تلك الرؤى النقدية؛ لأن التطبيق- غالبا- ما يكشف مثاليات التنظير ويبرز ثغراته، ولم تقدم الباحثة نماذج تطبيقية.

• التحليل بالوسائط ليست فكرة مبهرة، لأنها رد فعل أولي لمن يبحث عن تميز النقد للسرديات الرقمية، ويمثل تقدير الوسيط نقديا خطوة أولية لما بعد النقد الورقي والإبداع الورقي، وأيضا لم تستكمل الناقدة جهدها بتقديم أنموذج تطبيقي، واكتفت بالفكرة النقدية النظرية.

• دراسات الكود جديرة بالاعتبار لتعاملها مع العلامات غير اللغوية في حراسة السيميولوجيا، ولأنها دراسة المستقبل؛ لأن النظرية النقدية تتحول من التعامل مع النص التجريبي إلى دراسة الكود الرقمي نفسه (كريمر)، فظهرت نظريات بديلة عن النظرية النقدية والنظرية



الأدبية التقليدية..[٥٨].

وفي سياق الجهود الترجمية والجهود النقدية الغربية للسرديات الرقمية يقدم لنا (عبد القادر فهيم الشيباني)[٥٩] جهود مجموعة من النقاد: (بوبي رابيد- لوسي يوتيني- جاكوب نيلسون- هيرمان- راين- دولوز - جوزيف فرانك...) ونكتفي بعرض أربع محاولات:

• **جاكوب نيلسون Jakob Nielsen:**

وهو يقدم تصوراً لكود سردي يمكن داخله تحويل الممارسة السردية إلى سلسلة من التطبيقات السردية، حيث يصبح المسرود له/ المتفاعل في وضعية المستكشف للعوالم النصية داخل الفضاء الطبوغرافي للنصوص الترابطية[٦٠].

• **ديلوز Deleuze:**

يستثمر جهود (بيرغسون)، وسيميائيات (بورس) في استقصاء البعد الخطابي في السرديات الفيلمية، ويرى أن المادة الفيلمية تتمركز حول الصورة المتحركة التي تولد السردية وليس العكس[٦١]

• **جوزيف فرانك Joseph frank:**

يتحدث عن آنية العرض والترهين السردي الذي "يميل نحو مسرحة الصورة بشكل يجعل الأحداث المتعالقة تحتفظ بسيرورتها على صعد مقطعية متباينة... حيث إن الفضاء من أهم المتغيرات في البناء السردي....

• **راين Ryan:**

تحدث عن مفهوم الواقعية الافتراضية في حقل الأدب الرقمي منطلقا من الفكرة الظاهراتية للكينونة

في العـالم... حيث إن الكود الخيالي في الرواية الرقمية يتجاوز الأشكال السردية المنمذجة خطابيا ويختار التموقع خارج نطاق النص..."[٦٢]

والبـاحـث يسجل عـلى الجهود الترجمية للشيباني الآتي:-

أولا: يمكن الإفـادة من تركيزه على أهمية إدراج الخواص العضوية للوسائط في دائرة التحليل للسرديات الرقمية.

ثانيا: تعديد مزايا الهندسة النصية الرقمية... ستعطي فرصة لتسريع الوصول إلى محتوى النص مع خيارات متعددة للقراءة التفاعلية، وتطوير التماثلات الكمية في فعل القراءة.

ثالثا: مع فائدة بعض الأفكار التي قدمها هؤلاء النقاد ألاحظ أن بعض أفكارهم مستمدة من جهود نقاد السرديات الورقية مثل (جيرار جينت- رولان بارت- باختين- بول ريكو- مثل انطلاقة التصور النقدي من الرؤية (الظاهراتية) للسرديات التي استعان فيها بـ(بول ريكو) الـذي قال بأن المحكي يعكس تجربتنا الظاهراتية حـول الـزمـن، وعـبر وساطته تنتظم الملامح السردية للذات.

رابعا: جهود مفيدة للنقاد العرب، لكن يعوزها النماذج التطبيقية، لأن نقل الجهد التنظيرى يمثل توجها نقديا موجها للمبدعين أكثر منه إلى النقاد والمتلقين.

وبعد

فهذه الجهود تمثل إضافة مفيدة للنقاد العرب، وقد تمثل النقاد العرب هذه التجارب الأمريكية والأوروبية وأفادوا منها بشكل مباشر ولا سيما في رؤاهم النقدية النظرية التي سأعرض لها، لكن الإفادة كان يمكن أن تكون واسعة الصدى، وقوية التأثير لو جاءت مدعومة بنماذج نقدية تطبيقية.

• **الجهود العربية النظرية:-**

هـذه الـرؤى النظرية لنقادنا العرب وهم يبحثون عن كيفية مثلي لنقد مستجدات السرديات الرقمية - تستأثر بالكم الأكـبر من جهودنا النقدية العربية، وأتـصـور- بداية - أن هـذه الجهود النقدية مجرد اجتهادات أفـادت من جهود النقاد الغربيين والأمريكيين، وبعض نقادنا خلط بين المناهج التقليدية والأخرى الجديدة التي تعاملت مع السرديات الورقية دون الرقمية، ووجـدوا فيها ضالتهم وهذه الجهود جميعها لم ترق إلى مستوى نظرية عربية، وتفصيلا سأعرض في سياق نقد النقد- لأبرز هذه الجهود النقدية العربية التي استراحت لنعومة وخيال التنظير بعيدا عن معاناة التطبيق التي كان يمكن أن تكشف الكثير من ثغرات رؤاهم النظرية.

• **المقاربة الميديولوجية**[٦٣]:

هذه المقاربة الميديولوجية يصفها (حمداوي) في العنوان نفسه بأنها (.. مشروع عربي جديد في دراسة الأدب الرقمي) وكان من الطبيعي أن أحتفل بهذه الدراسة، لأن صاحبها لو نجح في مشروعه لأغناني والكثيرين من نقادنا العرب من عناء البحث عن مشروع نقدي عربي لنقد السرديات الرقمية دعني- عزيزي القارئ- أعرض لفكرة المـشروع، وفي سياق نقد النقد نقيم المحاولة الحمداوية.

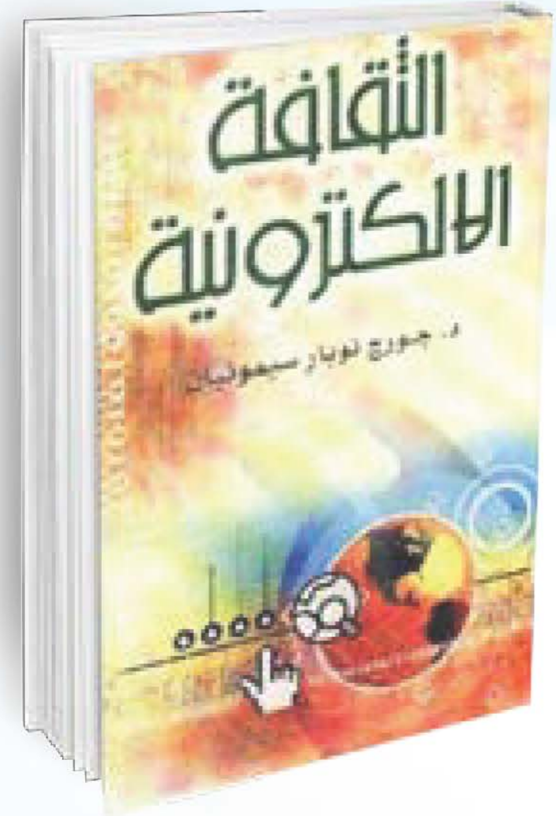
بـدايـة الفكرة سبق وقدمها في كتابه (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق...، ووصفها بأنها (...مقاربة وسائطية) دونمـا جـديـد- تقريبا- ومصطلح (الميديولوجيا) يقصد به علم الوسائط الإعلامية، فلا جديد بداية من العنوان، ثم إن هذا المصطلح صكه (ريجيسي دوبراي) في كتابه (السلطة الثقافية في فرنسا) وأتبعه بمحاضراته عـن (الميديولوجيا العامة 1991) قبل أن يتحول المصطلح إلى واحدة من النظريات الساعية إلى الجمع بين المعطى الثقافي والآخر التقني...، ومن الطبيعي أن يفضل (حمداوي) المقاربة الميديولوجية وهي عنده " مقاربة وسائطية تعني بدراسة الأدب الرقمي في مختلف تجلياته: النفسية- الترابطية- التفاعلية - الوظيفية- السيميائية، وذلك في علاقة وطيدة بما هو أدبي وفني وجمالي وموضوعاتي وشـكـلي..."[٦٤] ولا أعـرف كيف يمكن أن تتحقق هذه الأمنيات تطبيقيا، وكيف يمكن أن تكون الدراسة السردية الرقمية!؟، ولأن رؤيته نظرية فيحصر طموحاته وأمنياته في ثلاثة عشر مطلبا...، ثم يعيد الطرح في كتابه الأخـير[٦٥] في أحد عشر مطلبا، وهذه المستويات هي: مستوى التوريق -.. التشذير-.. الفني الجمالي- المرجعي الموضوعاتي- الوسائطي- اللوغارتمي-

التقني- الترابطي التحريك- التفاعلي - التناصي وصولا إلى المستوى الوظيفي، ثم يحدد مهام الناقد الميديولوجي بـ(النقر- التوريق- اختيار الرابط - التبحر- التأويل- التشفير) ثم التفكيك بالمعاينة السيميائية، وذلك بقراءات عديدة: قراءة الترابط الرقمي- التناص- استجلاء مختلف المقاصد الخاصة والعامة..!!.

ويتصور (حمداوي) أنه يقدم جديدا عندما يستبدل بعض المصطلحات الورقية بالأخرى الرقمية- وهو مسبوق في هذا الصنيع - يقول: "فضلت استخدام مصطلح الرابط بدلا من النص!... واستعملت الناقد الوسائطي بدلا من الناقد الكلاسيكي، ومن جهة ثالثة اخترت مصطلح القارئ التفاعلي بدلا من القارئ الضمني أو القارئ الجمالي... وفضلت مصطلح الترابط بدلا من التناص...، وفي الأخير آثرت مصطلح المؤلف الآلي بدلا من المؤلف الكلاسيكي..."[٦٦]، ويزيد (حمداوي) بقوله: "...كما قدمت تصورا جديدا فيما يتعلق بالمقاربة الميديولوجية من ناحية مفاهيم التجنيس..."[٦٧]. وهيكلة هذا المشروع الذي يقدمه (حمداوي) أسجل عليه الملحوظات الآتية:

أولا: أكثر أفكاره لا جديد فيها لأنه نقل جل أفكاره من (سعيد يقطين)، ومن النقاد الغربيين... وهذا كاف لأن يسقط ادعاءه بأن ما يقدمه (مشروع عربي) وليس به من جهود العرب ولا فكرهم ولا عقليتهم الثقافية العميقة أي شيء يذكر، فكيف يصفه بأنه (مشروع عربي) وهو في الحقيقة مجموعة نقول.

ثانيا: استبدال المصطلحات (الوسائطي بالكلاسيكي... والرابط بالنص.. ثم الترابط بالتناص...) قد سبق إليها، وبعض استبدالاته تدل على خلط المصطلحات يصل إلى حدود استبدال الرابط بالنص، والترابط بالتناص.. والرابط مجرد وسيلة للوصول إلى النص- مثلا- !. ثم إن القارئ التفاعلي يختلف عن كل أنواع المتلقين في نظرية التلقي...، لأن قراء نظرية التلقي نتاج نظرية ورقية...، المتفاعل نتاج السرد الرقمي التفاعلي المختلف كلية عن السرد الورقي، فما دوره الاستبدالي هنا..؟.



ثالثا: خلط (حمداوي) بين الخطوات الإجرائية والمقاربة التطبيقية المقترحة... (أورد: التوريق- النقر التحريك التشذير- الرابط والترابط في حديثه عن المستويات النقدية، ثم كررها وهو يحدد مهام الناقد الميديولوجي ولا أعرف كيف يكلف النقاد في تحديد مهام الناقد- بأن يكون مؤولا ومشفرا ومفككا معا!!.

رابعا: هذه المحاولة الحالمة نظريا، والمربكة تطبيقيا يجمع (حمداوي) في تصوره النقدي بين مناهج نقدية- ورقية- متباينة أشد التباين في منطلقاتها الفلسفية، وخطواتها الإجرائية والتنفيذية، ففي المستوى الرابع- مثلا- يدعو إلى الاستعانة

بالنقد الموضوعاتي/ التيماني، ثم يدعو إلى الاستعانة بالنقد السيميولوجي - ولا ندري أي تطبيق سيميولوجي يقصده-، ثم يستعين بالحقول الدلالية!، ثم يستعين بالبنيوية. وأيضا لا تعرف أي تطبيق من تطبيقات البنيوية يقصد، أم يقصد البنيوية بكل تطبيقاتها؟- والأغرب أن يقول- مع كل هذا- بالتشريحية/ التفكيكية التي تختلف اختلافا كليا في منطلقها الفلسفي، والقراءة التفكيكية بخصوصيتها تختلف عن النقدات المنهجية الأخرى؛ لأنها قراءة جاءت نتيجة هدم الجدار العازل بين الأدب والنقد فهي قراءة إبداعية حدسية، ولأن التفكيكية في فلسفتها وتطبيقها تختلف عن كل المناهج / التقليدية والجديدة... ولا أعرف كيفية تطبيق هذه المناهج المتباينة في مستوياته الأحد عشر المقترحة.



خامساً: أتساءل كيف يدعو إلى تحديث وردة نقدية معا، فحمداوي يدعو في مستوياته المقترحة إلى "تجنيس النص باستدعاء نظريته الأدبية"[٦٨]، والنظرية الأدبية التقليدية- لا جديد فيها الآن - وقد سقطت بفعل بدايات تيار تراسل الفنون- ورقيا- ووصولا إلى مطلق (النص)، فكيف نربط النص بجنسه وننطلق بمعايير تقليدية من نظرية الأدب، وماذا لو تجاوز السرد الرقمي العربي التجنيس الوارد في نظرية الأدب.. وهو أمر متوقع وقد بدأ بالفعل ورقيا قبل أن يكون رقميا- راجع السرديات الروائية الحداثية وبنياتها الفنية في نموذج دراسة (شكري عزيز الماضي)[٦٩]

أعتقد أن ماوصفه (حمداوي) بأنه مشروع عربي لنقد السرديات الرقمية، هو في الحقيقة مشروع غير عربي، وغير قابل للتطبيق، لأن تنظر هذا شيء، ولأن تنظر وتطبق هذا كل شيء، وقتئذ لو نجح المنظر في تحويل تنظيره إلى تطبيقات نقدية سيكون مشروعا نقديا ناجحا ولا سيما إن ضاقت المسافة بين طموحات التنظير وواقعية التطبيق النقدي.

- **آفاق التلقي النقدي للأدب الرقمي**[٧٠]

نتفق مع (عاصم بن عامر) فيما أكد عليه من عدم صلاحية المناهج التقليدية للأدب الرقمي، ولابد من منهجية تناسب إمكانات النص الرقمي، ثم يقترح (المنهج النقدي الوسائطي)، وأسجل على هذا المنظور النقدي الآتي:-

أولا: هذا المنهج الوسائطي سبق إليه في النقد الأمريكي...، ثم سبقه أيضا مجموعة من النقاد العرب كسعد يقطين وجميل حمداوي.

ثانيا: خطوات منهجية النقد الوسائطي يقدمها في احدى عشرة خطوة منقوله من جميل حمداوي، وكلاهما ناقل عن سعيد يقطين[٧١] المتأثر بالنقاد الغربيين والأمريكيين.

ثالثا: جمع (عاصم بن عامر) في منهجيته المقترحة مجموعة من المناهج النقدية المتباينة نحو (النقد

الموضوعاتي- الدلائلي - التداولي- البنيوي- شذرات من النقد الأسلوبي وتطبيقاته...) في مزيج مربك يصعب تطبيقه على نص سردي واحد، ومن ثم فهي محاولة تنضم إلى الرؤى النظرية المربكة تطبيقيا، ولذلك لم يقدم أصحابها نماذج تطبيقية على أي من السرديات الرقمية، فظلت مجرد رؤى نظرية طموحها في الظل....

ج- مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي[٧٢]**:**

يقترح (أمجد حميد) في هذه الدراسة منهجية (النقد الثقافي الرقمي)، ويرى أنها المنهجية الأجدر بالكشف عن أصول الممارسة الرقمية...، ولكنه يستدرك ويعترف بقصور النقد الثقافي عن إدراك وملاحقة الهندسة الرقمية، فضلا عن عناية النقد الثقافي بالكشف عن الأنساق السلبية في عمق التراث، سيبعد الناقد عن واقع النص الرقمي وخصوصية بنيته الفنية المدعومة بالوسائط التقنية...

د- نظرية التلقي:

سبقت (فاطمة البريكي)[٧٣] إلى اقتراح الاستعانة بمعطيات نظرية التلقي لنقد السرديات الرقمية التفاعلية تقديرا منها لأهمية المتفاعل في السرديات الرقمية والتفاعلية منها بخاصة، لكنها لم تقدم أنموذجا تطبيقيا.

ثم جاءت (فايزة يخلف) فأعادت اقتراح أهمية الاستعانة بنظرية التلقي، ثم زادت بأهمية الدعم النقدي بالسيميولوجيا، لا سيما وأن السيميولوجيا هي الأقدر على التعامل النقدي مع خاصية الوسائط التقنية الداعمة للسرديات الرقمية.

واقتراح الاستعانة بنظرية التلقي والسيميولوجيا في العملية النقدية للسرديات الرقمية اقتراح جدير بالاعتبار والإفادة، ولكن تبقى كيفية التنفيذ النقدي غائبة لعدم وجود أنموذج تطبيقي...، وتبقى الفكرة جيدة لكنها محاطة باستفهامات عديدة حول كيفية الاستعانة بنظرية التلقي...، ثم كيفية تعامل السيميولوجيا مع اللون والصوت والحركة باعتبارها سرديات موازية للسرد اللغوي في السردية الرقمية. ولعل هذه الاستفهامات وغيرها تفرض نفسها في ظل غيبة النموذج التطبيقي.

و- خديجة باللودمي[٧٤]**:**

وهي تكرر ما قالته (البريكي ويخلف) من حيث أهمية تفعيل (نظرية التلقي) ولا سيما مع السرديات التفاعلية... ولأن عدداً من نقادنا قالوا بدور نظرية التلقي في نقد السدريات الرقمية، فلا بد من توضيح النقاط الآتية:[٧٥].

- نظرية التلقي نشأت في أحضان السرديات الورقية.
- ممارسة المتفاعل مع السرد الرقمي تختلف عن ممارسة المتلقي في السرد الورقي؛ لأن المتلقي في السرد الورقي مستثار بمخيلته في تخليق كل معطيات الوصف الورقي...، بينما المتفاعل في السرد الرقمي أمام صورة وصوت وحركة تحجم خياله.

ج- الصورة في السرد الورقي:

لغة: رد فعل + فرضية شخصية + إدراك أحادي برصيد أبستمولوجي شديد الخصوصية+ فعل القراءة لغويا معنى بتفعيل السببية الأحادية.

أما الصورة في السرد الرقمي:

لغة + وسائط تقنية: انعكاس + تفاعل مباشر + إدراك سيبر ينى بسببية دورية



و- عمر حلاسة[٧٦]**:-**

يرى الباحث أن إرهاصات الأدب الرقمي بدأت من الفكر النقدي عند (لوسيان جولد مان- رولان بارت- فوكو- جاك دريدا...)، ثم يجتهد في تحديد الخواص الجمالية للنص الرقمي التفاعلي، ويستعين بفكر ما بعد الحداثة... ليصل إلى سؤاله عن مدى قبول الذائقة العربية لجماليات الأدب الرقمي...، ثم يرى أن النص التفاعلي جمع بين ثنائية الداخل والخارج، ومن ثم فلا تصلح معه المناهج التقليدية الخارجية فقط، ولا المناهج الجديدة الداخلية... ولذلك أصبح لزاما علينا البحث عن منهجية جديدة قادرة على استعياب البنى المغلقة والأخرى المنفتحة في النص الرقمي، والباحث يصل إلى نتيجة مهمة على الرغم من أنه لم يقدم تصورا للمنهجية الجديدة المقترحة، ويكتفي بالإشارة إليها.

ز- مصلح النجار:

في بحثه المعنون بـ(تخطيط إجرائي للتفكير النقدي بالرواية التفاعلية)[٧٨]،

وخطورة هذه الخطاطة أن الباحث يرى أن الولوج إلى الرواية التفاعلية يكون من مدخل نظرية الأدب !!، ويبرر لرؤيته بجملة تساؤلات أهمها: هل تمثل الروايات الرقمية تقنيات جديدة للتأليف الروائي؟ أم أن مجرد تبدل الوسيط قد صنع جنسا أدبيا جديدا ؟ وأعتقد أن الدعوة إلى التفكير النقدي للسرديات الرقمية لا ينبغي أن يكون مدخله من نظرية الأدب ولا من نظرية الرواية، لأن نظرية الأدب بتقسيمها الأجناسي أصبحت كلاسيكية لا تستوعب حتى ما صدر إبداعيا من تراسل الفنون، فضلا عن خصائص السرديات الحداثية الورقية، فكيف يمكن أن تكون نظرية الأدب مدخلا للتفكير النقدي مع السرديات التفاعلية، وكيف يمكن أن تكون نظرية الرواية نفسها مدخلا بعد أن تجاوزها علم السرد نفسه بمكونه الورقي قبل السرديات الرقمية؟

وإذا كانت بداياتنا العربية الرقمية والتفاعلية محدودة البنى الفنية فيما يقدم من سرديات رقمية عربية، إلا أن تغير الوسائط، وتغير مفهوم السرد، وتغير مفهوم التلقي والتفاعل قد خلق كيانا أجناسيا غير نوعي ومن الخطأ أن نكبله بمدخل نقدي عبر نظرية الأدب التقليدية التي أصبحت الآن في حاجة ماسة إلى تجديد وتحديث يلاحق الثورات الإبداعية غير النوعية ولا سيما للإبداعات الرقمية الالكترونية.

ح- عبد القادر شيباني[٧٩]:

ينافس إشكالات النص الرقمي وصلتها بفلسفة الكتابة باعتبارها مؤسسة لجماليات الرواية الرقمية... ويستعير الباحث جهود النقاد الأوروبيين والأمريكيين في هذا المجال. وما يعنينا من هذه الدراسة ما جاء بعنوان فرعي (الرؤنة النقدية لرقمنة السرد)[٨٠]، وينطلق من الرؤنة الظاهراتية للسرديات.. وكيف أن طرائق الحبك تبسط المجال لنقد الخطاطة السردية... ويتبنى رأي (بولتر) في أن الرواية الرقمية ما هي إلا الامتداد الطبيعي لمسيرة الكتابة الروائية... ويقدم استشهادات نصية من كتاب الرواية الجديدة... ويقول بأن جمالية الرواية الرقمية تعتمد على الجمالية المادية للنص بفاعلية الوسائط و(المحكي السيني- المحكي المتتالي - المحكي الجماعي)[٨١]... وأن التهجين القصدي للنص السردي يتأتى من تماس بين حقول دعامية مختلفة: (الأدبية اللسانية- الهندسية المعلوماتية للملفات - الفيديو- فن التشكيل الرقمي) وذلك من خلال: خاصية الحوارية- الصورة والسرد- سرديات الواجهة- الزمكنة - الواقع الافتراضي- التعاضد الكاتب- التفاعلية والتخييل) والوسائط التقنية لا شك ستضعنا أمام ضوابط جديدة لتفاعلية القراءة والتقييم عبر نظم التحكم النوعية، "ولا يمكننا تجاهل القدرة الهائلة التي تتمتع بها الدعامة الالكترونية في تسهيل وتسريع الوصول إلى المحتويات النصية واختزالها زمانيا وفضائيا وتجاوز الإكراهات الفيزيائية لتموجد النص..."[٨٢].

والحقيقة أن الرؤية النقدية لرقمية السرد كما يطرحها (عبد القادر شيباني) لا تمثل خطوات إجرائية، ولا منهجية علمية محددة لنقد السردية الرقمية، ولكنها تمثل رؤية نوعية كاشفة عن القدرات الخاصة للسرديات الرقمية لتقديرها نقديا تقديرا يحدد مساحات الاختلاف بين السرد الورقي والسرد الرقمي.

وبعد... فهذه الجهود العربية النظرية للنقاد العرب لما ترقى بعد إلى النظرية، ولما ترقى بعد إلى رؤية نقدية متكاملة، وهذه مجرد جهود نظرية غير مدعومة بنماذج تطبيقية على السرديات الرقمية... وأكثر هذه الجهود غير قابل للتطبيق، لأن المحاولة المركبة مثل (المشروع العربي لنقد السرديات الرقمية) التي قدمها (جميل حمداوي) مربكة وبها تناقضات أقلها إصراره على التجميع القصري لأكبر عدد من المناهج النقدية المختلفة في منطلقاتها الفلسفية... وآلياتها التطبيقية المبتاينة أشد التباين.

ويلاحظ الباحث أن أكثر هذه الرؤى النقدية النظرية كرر بعضها بعضا، ونقل النقاد اللاحقون من السابقين عليهم بتكرار غير مفيد، مجموعة من النقاد قالوا بنقد الوسائط، وكرر بعضهم بعضا، ومجموعة أخرى قالت بنظرية التلقي والسيميولوجي، وكرر بعضهم بعضا، وبعض النقاد يصرون على البدء بالتصنيف الأجناسي اعتمادا على نظرية الأدب التقليدية

التي تجاوزتها السرديات الفنية الورقية قبل الرقمية مما يعني أنها دعوة لردة نقدية- إن صح التعبير-؛ لأن هذه الدعوة تكبيل استباقي لطموحات التجديد والتجريب في السرديات الرقمية الطموحة بوسائطها التقنية، ولابد أن تحتوي الرؤية النقدية الجديدة على جانب استشرافي لمستقبل السرديات الرقمية.

وإذا ما استثنينا منهجية النقد الوسائطي المقترحة، فسنلاحظ أن نقادنا العرب قد أعادوا فكرة الاستعانة بالنقدات القبلية الداخلية الجديدة والخارجية التقليدية، وهذا التوجه يطرح سؤالا مهما عن جدوى الإفادة من تلك المناهج مع السرديات الرقمية؟؟.



ونستطيع القول بأن المشاركات العربية النظرية لنقد السرديات الرقمية حماساتها أكثر من فائدتها...، ومازلنا نعمل معا لتقديم رؤية نقدية متكاملة تسدد فراغات التعامل النقدي الأمثل للسرديات الرقمية المتطورة[٨٣].

- **الجهود النقدية التطبيقية:-**

تمثل الجهود النقدية العربية التطبيقية إيجابية مؤثرة ؛ لأنها الأكثر إفادة لأطراف السرديات الرقمية العربية (للمبدع والناقد والمتفاعل/المتلقي)، وهي - بالتأكيد- الأصعب في مجال حصرنا للجهود النقدية العربية للسرديات الرقمية.

وفي سياق مسارنا البحثي عن نقد النقد سأقدم أبرز المحاولات العربية التطبيقية لنقدر المنجز العربي التطبيقي ولنعرف ما الذي أنجزه، وما الذي ينبغي أن نسعى إلى إنجازه للحاق بركب التطور الإبداعي العالمي وبخاصة في مجال السرديات الرقمية إبداعا ونقدا.

- **جماليات السرد في الرواية التشعيبية[٨٤]:**

تستمد هذه الدراسة أهميتها باعتبارها واحدة من أسبق الدراسات العربية التطبيقية 2006 في العام الذي أتم فيه (محمد سناجله) ثلاثيته (شات - صقيع- ظلال الواحد)، واستعان الباحث بالمصطلح الأشهر آنذاك (... التشعيبية)، وهو المصطلح الذي سبق إليه (حسام الخطيب) 1996، وقسم (الوكيل) دراسته إلى مسارين، مسار اعتني فيه بتحليل المضامين الثلاثة لإبداعات (سناجلة)، والحقيقة أن تحليله المضموني كان جيدا لأنه تغلغل في المضمون بحثا عن العمق الفلسفي لأفكار (سناجلة) وفي المسار البحث الأخير وصف (الوكيل) التقنيات التي استعان بها (سناجله)، يقول: ".. في (شات) استعان (سناجله) بتقنية (فلاش - ماكروميديا) لإضفاء حيوية على النص..."[٨٥]، ثم يقرر الباحث أن الرواية تفتقر إلى التفاعل المبتغى من تكنولوجيا النشر على الانترنت"[٨٦] ثم وصف (الوكيل) النص وصفا خارجيا مدعوما برسم تخطيطي لتحديد مسار المتلقي / المتفاعل[٨٧]...

والتحليل المضموني مع وصف المسار الترابطي للنص قاد (الوكيل) إلى حكم قيمة مؤادة: "... أن الادب العربي التفاعلي لما يكتب بعد..."[٨٨]

وأسجل على هذه الدراسة بعض الملحوظات المتوقعة، لأن المحاولات الأولى – في أي مجال- لابد أن تخلف وراءها بعض الوهاد والحفر ستسوي بالخبرات المتراكمة من اللاحقين.

أولا: أن (الوكيل) لم يسم منهجا علميا، أو مناهج يفيد منها في دراسته التطبيقية...، الأمر الذي أدى به إلى مسارين يذكراني بدراسات (الشكل والمضمون) وهي ثنائية تجاوزها النقد الحديث...

ثانيا: تسربلت الدراسة بجهود النقد الورقي، ولذلك ركز على المضمون ثم وجهة النظر بحثا عن موقع الراوي، ومدى تماهي الوجه في القناع.

ثالثا: وإذا كان نتفق مع (الوكيل) في أن المحاولات الاولى ل(سناجلة) محاولات ورقية تحوسبت، فإن محاولة (الوكيل) التطبيقية النقدية ورقية وصفية، ولم يزد عليها سوى خطاطة ترسيم مسار المتلقي بالروابط في فضاء الشبكة العنكبوتية.

- **الأدب الرقمي:** أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية[٨٩]:

هذه دراسة تعكس ثقافة (زهور كرم)، لأنها جمعت بين التاريخ والتنظير والإفادة من الكتابات الغربية، ثم اتبعت ذلك بدراستها التطبيقية التي ترتكز على محورين (المحمولات المضمونية والمحمولات الالكترونية) وبهما تولدت جماليات ومفاهيم جديدة للسرديات الرقمية استطاعت أن تصل إلى هدفها الأساس وهو تثقيف الوعي العربي بخصوصية الأدب الرقمي وجمالياته المستخدمة، وهي غاية مهمة للدراسات الأولى..



حتى أن (سعيد يقطين) مازال يتبنى هذه الغاية حتى آخر بحوثه 2019 في ملتقى الشارقة للسرد[٩٠].

وأسجل على دراسة (زهور كرم) التطبيقية الآتي:

أولا: لم تسم منهجا أو مناهج لتستعين بها في تحليلها المضموني والالكتروني حسب تقسيمها- واكتفت بما وصفه (عبد الرحمن التمارة)[٩١] بـ (المقاربة الوصفية) التي تكلست في الشرح والتفسير لثنائية الشكل والمضمون.

ثانيا: عدم تحديد منهج للدراسة غيب عنها أهمية البحث عن مدى نجاح الكاتب في عضونة البنية السردية المضمونية مع الوسائط التقنية، وهو الأمر الذي كان يمكن أن يكشف عن مزيد من جماليات سرديات (سناجله) الرقمية.

ثالثا: بدأت (زهور كرم) دراستها التطبيقية بتصنيف العملين، ف (شات) رواية مترابطة، و(صقيع) محكي ذاتي مترابط[٩٢]، وإن كان التصنيف غير تام إلا أن الجميل في تصنيفها أنه لم ينطلق من محددات نظرية الأدب التقليدية كما فعل نقاد آخرون....

ج- سيميائية القراءة في النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي[٩٢]:

على الرغم من أن عينة الدراسة التطبيقية ليست سردا فنيا مباشرا إلا أننا لابد أن نتوقف مع هذه الدراسة من منطلق مفهوم (علم السرديات) الذي تجاوز السرديات الفنية، ومن ناحية أخرى لأنها من الدراسات القليلة التي حددت منهجية للتناول التطبيقي وهي منهجية ما يمكن تسميته (بسيميائية ما بعد الحداثة)[٩٣]، ولذلك جاءت الدراسة مفيدة لاستنبات قدرات السرديات الرقمية، ولاسيما أن الباحث (علوي الملجمي) قد استعان برؤية (ميشيل أوتان) وتحدث عن مستجدات تطبيق السيميائية على التداول السردي في مواقع التواصل الاجتماعي فتحدث عن النص المقروء، والنص القارئ والعلاقة بين القارئ والمقروء، والجميل- أيضا- أنه حدد إلى أن القراءة السيميائية في:

- سيرورة ومستويات دلائلية.
- الخلفية الموسوعية للنص والقارئ.
- التناظر والطوبيك +&

ويتفق الباحث مع (علوي الملجمي) في مدى أهمية الاستعانة بسيميائية ما بعد البنيوية، - بخاصة[٩٤] لأنها ليست مطلق السيميائية، ولأنها تتوازى حضاريا مع الإبداعات الرقمية، وتتناسب في خطواتها الإجرائية مع مكونات السرديات الرقمية بدعائمها التقنية...

د- النص الرقمي وأجناسه[٩٥]:

كان (السيد نجم) موزع الولاء في هذه الدراسة، لأنه حمل عبء التاريخ.. ولم يخلص إلى دارسته التطبيقية إلا في جزء يسير من بحثه، وقد تناول ثلاثية (سناجله) وبدأ بالتحليل المضموني، ثم وقف مع رصد تطور (سناجله) في إخراج أعماله بالوسائط التقنية.

يصف (شات) بأنها فقيرة في توظيف الوسائط التقنية، ثم تطور (سناجلة) في توظيف الوسائط باللون والحركة والصوت في عمله الثاني (ظلال الواحد) حيث وظف المالتي ميديا والجرافيك والانيمشتر، ثم واصل التطور في توظيف الوسائط التقنية في (صقيع) 2006 حيث تسارع المشاهد، ومع الاستعانة بقصائد، وجودة توظيف الإضاءة والموسيقى ليجسد الصقيع النفسي والآخر الواقعي...

وأسجل على الجزء التطبيقي من هذه الدراسة الآتي:-

أولا: الدراسة ترصد تطور توظيف الوسائط التقنية في أعمال سناجلة.

ثانيا: لم يلتقف الباحث إلى أن الوسائط التقنية تخلق سرديات نوعية تنضاف إلى السرد اللغوي في السرديات الرقمية.

ثالثا: على الرغم من أن الباحث لم يحدد منهجا لدراسته إلا أنه نجح نجاحا- نسبيا- في تحقيق إشكالية الربط بين فيزيائية الوسائط وذهنية المحتوى وبخاصة في حديثه عن (صقيع).

هـ- الرواية التفاعلية وسؤال التلقي النقدي[٩٦]:

تمتاح هذه الدراسة أهميتها من تلك الصراحة العلمية التي تقلدها الباحث، والتي أسفرت عن أحكام علمية جريئة للنقد والإبداع معا، فالإبداعات الرقمية ما زالت أقرب إلى الورقية، وفي تحليله لـ(الزنزانة6) يتساءل: ماذا لو حذفنا الروابط من هذه الرواية التقليدية البناء؟ وهو يرى أن كل إبداعتنا تقليدية البناء من (محمد سناجلة 200) إلى (حمزة قريرة 2018) وأكد الباحث على أن النقد الرقمي لما يتحقق بعد، وأن ما يقدم هو نقد وصفي تقليدي مطعم بمصطلحات أدب النوع، والاكتفاء برصد حركية المتفاعل مع الروابط... ويصدر الباحث دراسته بإشكالية التجنيس والتصنيف، ودار في فلك السابقين (فاطمة البريكي- عبير سلامة-[٩٧] إبراهيم ملحم...).

وعلى الرغم من انتقاد الباحث للنقاد السابقين إلا أنه يسير سيرهم فلم يحدد منهجا...، وقسم دراسته تقسيما حادا مباعدا بين المستوى المضموني والمستوى الوسائطي، في المستوى المضموني أعاد جهود نقاد الرواية الورقية فاستعرض أزمة (مراد) صاحب البطولة الأحادية في الرواية، وركز على مسارات السرد اللغوي فرصد الخطاب النفسي، والخطاب الواقعي بعمقه الشعبي، ثم الخطاب الوثائقي الذي استدعته أحداث الرواية وفي المستوى الوسائطي المستقل والمتباعد تتبع مفهوم التفاعل النصي في الرواية، وقسم الروابط إلى:

- روابط تعريفية
- روابط بصرية

• روابط سمعية غنائية

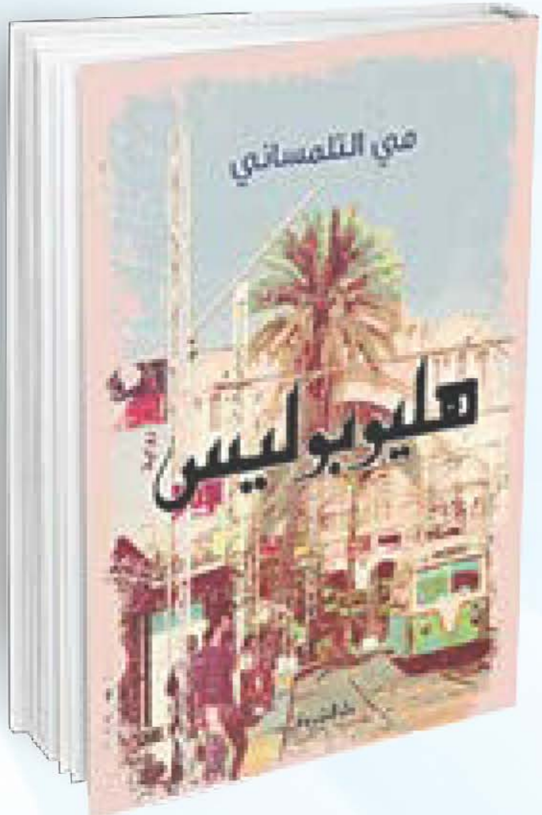
وقد حاول الباحث أن يبرر لوجود بعض الوسائط ودورها في تجسيم أحداث الرواية، لكن يبدو أنه اكتشف أن هذه الإمكانات الوسائطية محدودة التأثير فيقرر الباحث في نهاية الدراسة أن للكلمة حضورها القوي مما جعلها تفوق المؤثرات السمعية والأخرى البصرية والحركية.

وبعد...

فالجهود النقدية العربية في متابعة السرديات العربية الرقمية جاءت عبر أربعة مسارات، المسار الأول اعتني فيه النقاد بالتاريخ للأدب الالكتروني عامة، والسرديات الرقمية بشكل خاص، والبعض اعتني بإهاصات السرديات الرقمية فبحث في السرديات الروائية الورقية ولا سيما عن فكرة الأدب التفاعلي، بينما ذهب نقاد آخرون إلى التجول في عمق التراث، وكأنه علينا ألا ندرك واقعنا ونستشرف مستقبلنا إلا عبر الرؤية التراثية، ومن النقاد من كان معتدلا، ومنهم من بالغ بدافع تناصر الضعفاء العرب في الواقع الحضاري العالمي الآني.

وفي سياق التاريخ نكتشف أن الجهود النقدية أصبحت أضعاف الإبداعات العربية الرقمية، الأمر الذي استدعى المؤرخين في تاريخ أدب النوع إلى تقلد مهمة التثقيف الرقمي جذبا للعرب لدخول مجال العولمة الرقمية، حتى أن عنوانات بعض جهودنا العربية استأثرت بحماس شديد لهذه الدعوة ولا سيما عند (سعيد يقطين) و(نبيل على) الذي تجاوز الحماس وقام بتقصير المسافات ليدخل العرب بلغتهم عصر الرقمنة المعلوماتية.

وفي سياق التاريخ والتثقيف حرص نقادنا العرب على التأريخ للظاهرة الأدبية الرقمية بدءا من جذورها الأوروبية والأمريكية مع إرهاصات الموجة الحضارية العالمية الرابعة التي بدأت مع نهايات القرن العشرين، وأسست لذائقة جمالية جديدة ومن دعواتها التحول من الديمقراطية إلى ديمقراطية المشاركة، والعناية بالانتقال من الفن الرفيع إلى الثقافة الجماهيرية (from high art to mas calture) وأعتقد أنها أقصر طرق التنمية أن نحول العلم التخصصي إلى ثقافة جماهيرية في سياق استجابة نقادنا لدعوة التثقيف القصدي للتحول الرقمي والتوسع الأفقي الشعبوي على حساب الوجود الرأسي النخبوي.



والجهد النقدي العربي الثاني تمثل في الممارسة المصطلحية لتلك المصطلحات الجديدة التي تخلقت مع الأدب الالكتروني، وإشكالية المصطلح في واقعنا العربي زادت فرعا جديدا يتمثل في مصطلحات الأدب الرقمي الالكتروني من حيث الاجتهادات المختلفة في صوغ المصطلح نتيجة لتعدد مصادر الترجمة واللغة المأخوذ عنها، ونتيجة للفروق الثقافية واللغوية بين المترجمين، ومنهم من شجع التعريب

مع الترجمة، ومنهم من احتفظ بالمنطوق الأجنبي للمصطلح كما عرف في لغته، لكن الرائع في الجهود المصطلحية أنها مثلت امتدادا لغاية التثقيف القصدي للمجتمع العربي، أما الجهد النقدي الثالث والذي تمثل في جهود نقدية نظرية مقترحة لنقد السرديات الرقمية، لم ترق الجهود إلى نظرية، وأكثرها ممارسات تجميعية غير قابلة للتطبيق...، وأكثر المحاولات انطلقت من خبرات الأوروبيين والأمريكيين الذين سبقوا إلى الرؤى التنظرية لنقد السرديات الرقمية، بينما اعتمد أكثر النقاد العرب على تكرار بعضهم بعضا بنقول مباشرة وأخرى غير مباشرة، وهذه ظاهرة غير صحية وغير علمية...



وفي الجهد النقدي الرابع كانت نقداتنا العربية التطبيقية على نصوصنا العربية السردية الرقمية، وهي الإسهام الأهم، وأود تسجيل الملحوظات الآتية في سياق نقد النقد:

أولا: في غيبة المحددات المنهجية سادت الدراسات الوصفية التطبيقية التي اعتنت بالنقد الداخلي للسردية الرقمية في مسارين: المسار المضموني والمسار الوسائطي، وكأننا في ردة نقدية نحلل النص من خلال: ثنائية الشكل والمضون...، وذهب بعض النقاد إلى الاستعانة بالمناهج الورقية التقليدية والجديدة ومعهم شعرنا بأن ما يقدم هو نقد تطبيقي تقليدي زادوه ببعض المصطلحات الجديدة المتعلقة بالسرديات الرقمية.

وبعض الباحثين اقترح منهجية النقد الثقافي ثم تراجع عندما اكتشف عدم صلاحيته للسرديات الرقمية بوسائطها التقنية، بينما وجدت دراستين يمكن الإشادة بهما... واحدة اقترحت الاستفادة من نظرية التلقي، والأخرى اقترحت الإفادة من سيميولوجيا ما بعد البنيوية، وهما المنهجان الأنسب للممارسة التطبيقية في نقد السرديات الرقمية.

ثانيا: أكثر من 85% من الدراسات التطبيقية قد اتخذت من ثلاثية (سناجلة) مصدرا للدراسات التطبيقية، وهذا يعكس عناية النقاد بالبديات... ولم أجد إلا محاولة تطبيقية وحيدة اتخذت من سردية (الزنزانة6) مصدرا تطبيقيا... ثم يكتشف صاحب الدراسة (محمد محمود) أن هذه الرواية الرقمية ذات بنية تقليدية، وكأن العرب لما يدخلوا مجال الإبداع الرقمي بعد...

واللافت للنظر أن الروايات الورقية الحداثية وما بعد الحداثية أكثر تطورا من السرديات الرقمية على الرغم من تمتع السرديات الرقمية بوسائط تقنية مساعدة على الإجادة والتطوير والابتكار، وأصبح من المعيب- إبداعيا ونقديا- أن ندور في فلك فكرة (الواقعية الرقمية) التي قال بها (سناجلة) لأنها تنطبق على محاولاته الثلاث التي احتجزت أولية إبداع السرديات العربية الرقمية.



ثالثا: المحاولات النقدية النظرية والأخرى التطبيقية افتقرت إلى الرؤية الاستشرافية، وهو أمر يؤكد تراجع النقد العربي إلى ما وراء حدوده حتى أصبح تابعا للإبداع وتابعا للفعل السياسي وافتقد دوره الريادي الاستشرافي المهم.

ولأجل هذه كله علينا معشر النقاد أن نبحث معا ونجرب لاستنبات رؤية نقدية- عربية إن أمكن- لنقد سردياتنا الرقمية، وفي هذا السياق أوجه لمراجعة محاولتي التنظيرية (النقد المعلوماتي)[98]، والتي أطورها وأدعهما الآن بنماذج تطبيقية علها تكون منطلقا لنا نحن العرب لنتفق وتختلف حولها، ثم نزيد عليها من تجارب اللاحقين

خاتمة البحث

تعد هذه الدراسة (السرديات الرقمية مقاربة في نقد النقد) تقييما مرحليا مهما لجهود النقاد العرب في نقد السرديات الرقمية بحثا عن الكيفية المثلى لنقد السرديات الرقمية برؤية عربية مائزة، وهناك تواصل إيجابي بين أسئلة البحث، وأفق التوقعات البحثية وبين أبرز نتائج هذا البحث التي تمثلت في الآتي:

أولا: توزعت الجهود النقدية العربية في:

• التاريخ وحماسات الدعوة إلى ملاحقة العرب لعصر المعلومات والإبداعات الرقمية.

• جهود مصطلحية لأدب النوع لم تأت بجديد، وأعادت إشكالية المصطلح وترجمته عربيا.

• جهود نقدية تنظيرية وأخرى تطبيقية.

ثانيا: تأثرت الإبداعات الرقمية بالذائقة الجمالية الجديدة المخلقة من فكر الحداثة وما بعد الحداثة.

ثالثا: الدراسات النقدية العربية تأخرت كثيرا بعد الإبداعات السردية الرقمية العربية(2001).

وفي السنوات العشر الأخيرة أصبحت الجهود النقدية العربية أضعاف السرديات العربية الرقمية و85% من الدراسات التطبيقية دارت حول نصوص ثلاثية سناجلة.

رابعا: أكثر الدراسات النقدية العربية جاءت ترجمة لجهود الأوروبيين، ومن ثم تكررت المعلومات

عند كثير من النقاد العرب. وأكثر الدراسات التطبيقية العربية اعتنت بالمضامين أكثر من عنايتها بتحليل فاعلة الوسائط التقنية في السرديات العربية الرقمية.

خامسا: لم يسم أكثر النقاد العرب منهجية التناول النقدي، وجماع جهودهم لا تمثل نظرية عربية، ولا وجهة نظر عربية لتحليل السرديات الرقمية، مما يستدعي المزيد من



التشكيلية والمصورة القطرية
موضي الهاجري

قطر حاضرة دائمًا في وجداني وقلبي وعقلي، فهي موطني

تشهد الساحة القطرية حركة تشكيلية كبيرة وواضحة جدًا

الفنانة التشكيلية والمصورة القطرية موضي الهاجري، من مواليد الدوحة، درست العلوم الطبيعية؛ إلا أنها اتجهت لمجال الفنون التشكيلية والتصوير الفوتوغرافي، وهي عضو بجمعية الفنانين التشكيليين القطريين، وبمركز الهوايات الشبابية، وباتحاد المصورين العرب، وبمركز سوق واقف للفنون، وفي مصوري العرب (عرب بكس). وحصلت على العديد من الجوائز التكريمية، وشهادات الشكر والتقدير، والميداليات التقديرية، منها جائزة مهرجان العنقاء الذهبية الدولي الرحال 2014، وجائزة المرأة العربية في مجال الفنون والتصوير 2013، والجائزة الثانية في ملتقى الكويت الثالث للتشكيل الخليجي 2012. وكُرمت بأكثر من 30 شهادة تقدير من المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، وسفيرة الولايات المتحدة الأمريكية، والأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، ومركز الإبداع الفني للفتيات، ومركز قطر للعمل التطوعي، وجمعية الفنون التشكيلية القطرية، ووزارة التربية والتعليم، وجامعة قطر، والمجلس الأعلى للبيئة والمحميات الطبيعية، والجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، والمتحف الإسلامي، ملتقى عمان للمصورات، معرض الجمعية المغربية للصورة، وغيرها الكثير.

حاورها د. علي عفيفي علي غازي
صحفي وأكاديمي مصري



شاركت الهاجري في 68 معرضًا جماعيًا منذ عام 1996، ومنها المعرض الخامس عشر الذي أقيم في شيراتون الدوحة، ثم توالت المشاركات في معارض الدوحة. ونظمت 11 معرضًا فرديًا، وأقامت معارض للصور الفوتوغرافية، وكان معرضها الفردي الأول عام 1999؛ للرسم على الحرير، أما المعرض الثاني فكان عام 2001؛ للحرير والجرافيك، وأقامت في قطر معارض فردية تشكيلية عامي 2006، و2008. أما المعارض الدولية فشاركت في معرض التراث العربي في باريس عام 2006، وفي العام نفسه شاركت في معرض الفنون البصرية الآسيوي، وفي عام 2008 أقامت معرضًا فرديًا في جمهورية كازخستان. وفي عام 2013 أقامت لها وزارة السياحة اليمنية معرضًا في رواق بيت الثقافة في صنعاء، بالتزامن مع احتفالات اليمن بالعيد الحادي والخمسين لثورة 26 سبتمبر. وشاركت في 2015 في المعرض الأول للمصورات العربيات، الذي نظمه اتحاد المصورين العرب في مقر جمعية الإمارات للفنون التشكيلية، ومعرض الصين الدولي للتصوير. وفي عام 2016 اشتركت في مهرجان الإبداع للفنون التشكيلية بمدينة شرم الشيخ في مصر بمشاركة 75 فنانًا عربيًا شاركوا في هذا المحفل الفني العربي الكبير، وغيرها الكثير من المعارض، التي كان آخرها معرضًا فوتوغرافيًا عرضت فيه نحو 500 صورة توثق تفاصيل الحياة الاجتماعية والبيئية في 19 محافظة يمنية، قامت بتصويرها على مدار 6 سنوات (2007-2012)، من دون دعم من أي جهة أو مؤسسة؛ بل هو جهد شخصي تخلله دعم مستمر من قبل زوجها؛ لتعرضها في كتارا عام 2013، ولاقى المعرض إقبالًا كبيرًا، إذ زاد عدد زواره عن 20 ألف زائر، ونال إعجاب النقاد والحضور.

■ **بداية، لنعد قليلا إلى البدايات الأولى.**



كيف توهجت لحظة الرسم في روح الفنانة موضي الهاجري؟

منذ الصغر كانت تستهويني الصور وقصاصات الجرائد قراءة وتصويرًا، وكنت أجد ملاذي في مكتبة المدرسة، وكنت أحصل على مجلات المكتبة آخر العام؛ تقديرًا لجهودي التعاونية مع أمينة المكتبة. كما كنت أرسم اللوحات التعليمية للمدرسات ومسؤولة عما ينسق ويكتب في مجلة الحائط. وكنت أقضي ساعة الفسحة المدرسية في المرسم أساعد معلمة الرسم في الأعمال اليدوية والرسم، حيث كنا ننظم معرضًا مدرسيًا سنويًا يضم إنتاج جميع المواد مع عرض رياضي ومسرحي وموسيقي على مستوى كبير يحضره مسؤولون من الوزارة والأهالي وأولياء الأمور.

■ **درست العلوم الطبيعية، فما السر وراء اتجاهك للتصوير الفوتوغرافي؟**

إن نظرتي للعلوم الطبيعية قد تكون نظرة مختلفة نوعًا ما، فأنا أرى العلوم ليست إلا صورا رائعة لمملكة الحيوان، ودنيا النبات، وعالم الطبيعة الجميلة الرائعة، والتكوينات الكيميائية والجيولوجية منها المرئي واللامرئي،

دراسة العلوم الطبيعية كانت حافزًا دفعني للتصوير والتشكيل

أدمج العمل التشكيلي والتصوير الضوئي كي أجمع بين التراث والحداثة

فأتعامل مع كل ما هو جميل وإبداعي وأقدره، كما يمكن القول إن دراسة العلوم الطبيعية كانت حافزًا دفعني للتصوير والتشكيل، لألتقط صورا للطبيعة الجميلة، وأرسم لوحات للطبيعة التي أعشقها، وأحب الحياة بينها.

■ **شاركت في عدة معارض للتراث العربي في قطر وخارجها، فكيف لك أن توازني في أعمالك بين الوفاء للتراث، وتحديات الحداثة؟**

تستطيع القول إنني أوازن بين التراث والحداثة في أعمالي فبالنسبة للتشكيل لا أتطرق كثيرًا للتراث ولا أجد نفسي فيه، أما بالنسبة للتصوير فإنني أركز على التراث العربي، ويتضح ذلك خلال معارضي الوثائقية، وأستمتع بكل التقاطة ومن وقت لآخر أدمج العمل التشكيلي والتصوير الضوئي للظهور بنوع مميز وحديث تقنيًا يجمع بين التراث والحداثة في آن معًا.

■ **لليمن حضور خاص في رسومات وصور موضي الهاجري، حيث قامت بتوثيق 19 محافظة يمنية، الأمر الذي يعكس مدى**



حبك وشغفك وتعلقك باليمن وحضارته، فما السر؟ وهل تعطينا تفاصيل أكثر عن تجاربك في رحلاتك إلى اليمن لأجل التصوير؟

اليمن بلاد تزخر بعبق التاريخ والأصالة، شعبها أصيل مثابر؛ يحافظ على قيمه الأخلاقية، ويتسم بالعفوية والبساطة والحكمة والفصاحة. كما أنها بلاد تتميز بتضاريس متنوعة من جبال وأودية وسهول وصحاري، مما أدى لتنوع زراعي فريد من نوعه. هذه الأرض الطيبة النقية تركت تأثيرها الكبير في شخصيتي ونفسيتي، بحيث تستطيع أن تقول إنها سكنتني وسكنتها، ولهذا يبدو حضورها واضحًا وقويًا في أعمالي التصويرية خاصة.

■ **قرأت خبرًا عن قيامك بتأليف كتاب عن تجاربك في اليمن "رحلاتي في بلاد اليمن"، فهل صدر هذا الكتاب، وما الذي تضمنه؟**

الكتاب لا يزال قيد الإعداد، وأكتبه بأسلوب أدب الرحلات، وسوف أدعمه بالصور التي ستدعم القصص التي أحكيها فيه، وتوضح مسار رحلاتي في محافظات اليمن الغنية بمظاهر التراث العربي المتنوع والمتعدد، والثرية بقيمها وعاداتها وأخلاق أهلها، ولكن لا يزال الكتاب قيد الطباعة، وإن شاء الله يرى النور قريبًا.

■ **هل تعتقدي أن الدراسة أم الموهبة هي الأقوى في تشكيل لون الفنان التشكيلي؟**

برأيي ومن خلال مشاهداتي أرى أن الموهبة هي الأساس، وأي بنيان بلا أساس بكل تأكيد لن يستطيع الصمود، أما إذا ما توفر الاثنان فبكل تأكيد ذلك أفضل، لكن تبقى الدراسة لتلعب دورًا في تأسيس وتعميق موهبته وصقلها ودعمها لأجل الوقوف على أرض ثابتة، فالموهبة تحتاج إلى المتابعة والاطلاع على كل ما هو جديد في مجال الفنون والتصوير وغيرها، كي يستطيع الفنان أن يواكب الحداثة والتطورات الفنية الجديدة، ولكنني ألاحظ أن بعض الدارسين للفنون أحيانًا يظلون جامدين، وأسيرين لقوانين ونظريات فنية قديمة، ومن النادر أن يتقبلوا الأمور غير المألوفة، والتي تؤدي لفنون حديثة وذات جرأة، تشكل تطورا وإضافة.

■ **كيف يستطيع المصور أن يصل لمرحلة الإبداع في التصوير؟**

يمر أي فنان في مسيرته الفنية بمراحل يكتسب من خلالها الخبرات، والتنوع في الموضوعات والتقنيات، وغالبًا كل ما ماهو مألوف. لتأتي بعد ذلك مرحلة التكرار الممل، فيبدأ في التمرد على كل ما هو مألوف، ويحاول الخروج عنه بمواضيع أو تقنيات يبرز فيها مكامن قوته على التغيير، بالرغم أنه سيمر بسلسلة من النقد غير البناء، إلا أنه إذا ما ازداد إصراره، كما فعلت، سيصل في النهاية إلى مرحلة الإبداع، ويخلق لونه ومنهجه الفني المميز.

■ **يقول جياكوميتي بأن لا عمل ينتهي، وأن تمامه يكمن في ذلك الشعور الدائم بنقص شيئ ما في العمل. كيف تصلين إلى قرار الشروع في عمل فني جديد؟ ومتى تقتنعين بإتمامه؟**

مقولة صحيحة تمامًا، فكثير من أعمالي إذا ما انتهيت منها أشعر أنه يجب أن أعيد النظر فيها، وأعتقد أنه لا يزال يجب عليّ أن أضيف إليها، لذلك تمثل اللحظة التي يعلن فيها الفنان الانتهاء من لوحة تشكيلية صعوبة بالغة، فهو قرار لا يتخذه إلا بعد قناعة تامة بأن العمل الفني قد أنجز، ولكنه يظل رغم ذلك يشعر أنه لا يزال ينقصه شيء. أما بخصوص التصوير الفوتوغرافي، فإنه إبداع وليد اللحظة، حيث إنه يعتمد على رؤية العين، حيثما شاهدت مشهدًا يستحق التسجيل وجب تسجيله فورًا، ولهذا دائمًا أسير ومعي كاميرتي، حتى إذا ما استهواني مشهد أسرع إلى عدستي لأحبسه في قائمة صوري.

■ **هل تضعين في مخيلتك مفهوما مسبقا عن تكوين العمل وشكله التقريبي الذي تردين له الإنجاز قبل الشروع به؟**



في أعمالي التجريدية لا أضع أي تصور وإنما أترك الحرية كاملة لمخيلتي كي تسرح وترسم ما يحلو لها، وتبدع أحاسيسي وتحولها إلى تشكيلات لونية على اللوحة. أما بالنسبة للأعمال التركيبية من خلال الصور فالأمر يختلف تمامًا، إذ يجب أن تكون هناك فكرة مسبقة عن التركيب الذي سأنفذه، وتصور لطريقة للتنفيذ. ويختلف الأمر تمامًا بالنسبة للتصوير الفوتوغرافي، لأنه يعتمد على التصور المسبق الكامل للصورة قبل القيام بتصويرها، فيجب أن أحدد هدف الصورة وزاوية ومكان التقاطها، وفي أحيان كثيرة أقوم بتصوير اللقطة لأكثر من مرة ومن أكثر من زاوية، حتى أصل لقناعة كاملة بأنها باتت صورة راضية عنها، فعل المصور أو التشكيلي ليس بالبساطة التي يعتقدها المصور الهاوي، فهو أمر يحتاج إلى تركيز، وتظهر فيه بوضوح أفكار وأحاسيس المصور، والتي تبدو من المشهد نفسه ومن زاوية تصويره.

■ **يشكل المتحف العربي للفن الحديث رافدًا جديدًا للبنية الفنية في دولة قطر، لكن الملحوظ هو غياب الفنانين القطريين عن المتحف؟ تعتقدين ما سبب ذلك؟ وما هي خصوصية التشكيل القطري بين التشكيل العالمي؟**

حقيقة لا أدري ما السبب، وربما يرجع ذلك للفنانين القطريين أنفسهم، فأنا مثلا حتى الآن لم أزر هذا المتحف، وهذا تقصير مني بسبب انشغالي الدائم ما بين هوايتين تتزاحمان في وقتي وسفري المتواصل للتصوير، وكثيرًا ما تصلني إيميلات دعوات لافتتاح معارض وغيرها، ولست أنا الوحيدة في هذا لذا أعتقد أن المتحف لم يقم بدوره الفعال لجذب الفنانين إليه والتعريف به بصورة جيدة. ولقد نما إلى علمي توجيهات صاحب السمو الشيخ تميم بن حمد، أمير قطر المفدى، بأن تتزين محطات قطار قطر بأعمال فنية تشكيلية وتصويرية لفنانين ومصورين قطريين، تُبرز التراث القطري، وهي سابقة جيدة ومحفزة، تؤكد رعايته للثقافة والفن على أرض قطر.

■ **إن المتتبع لأعمالك الفنية يجد تحولات واضحة لديك، وأن كل تجربة تقدمنيها تنبثق عن تجربة سابقة، كيف تنظرين لتجاربك الفنية؟**

صحيح، فأنا أحب التغيير والتنوع فيما أقدمه، ولا أحب التكرار، فكل معرض بالنسبة لي مرحلة أتطلع لما وراءها وأفاجئ نفسي بها قبل الغير، وأعتقد أن هذه يجب أن تكون سمة كل فنان يسعى إلى الارتقاء في الإبداع، لأنه لو لم يضف جديدا في كل مرة، فما فائدة المعارض التي يقدمها، أو يشارك فيها.

■ **ألم تفكري في استخدام الوسائل الرقمية (الديجيتال) كبرنامج الفوتوشوب لإنتاج لوحات فنية تشكيلية؟**

قدمت في عام 2015 معرضا بعنوان "اختطاف أحلام الطفولة" استخدمت برنامج الفوتوشوب لدمج مجموعة من الصور في كل لوحة، وكانت تجربة جديدة لي وأعتقد أنها كانت جديدة كذلك على المجتمع الفني القطري، ولقد لاقى هذا المعرض بما تضمنه من أعمال صدى كبير ا من ناحية الموضوع ورسالته الإنسانية، وكذلك من ناحية التقنية المستخدمة. وحاليا أنا بصدد إقامة معرض قريبًا تراثي بأسلوب معاصر وتقنية دمج جديدة، ستكون مفاجئة للزوار والنقاد، وأتمنى أن تشكل إضافة للتجربة الفنية القطرية.

■ **أين البيئة القطرية (البحر، الصحراء، الإبل، الخيل)، في لوحات وصور الفنانة والمصورة موضي الهاجري؟**

عند التفكير بإقامة معرض شخصي فني أسأل نفسي أولا: ما الجديد الذي سأقوم بتقديمه وإبرازه؟ لذلك تجد معارضي الشخصية قليلة، ولكن كل منها يختلف تمام الاختلاف عمّا سبقه سواء كان تشكيليا أو تصويرا ضوئيا سواء من حيث الموضوع، أو التقنية المستخدمة في إنتاج الصور واللوحات، أو الرسالة الإنسانية التي يقدمها، وقطر حاضرة دائمًا في وجداني وقلبي وعقلي، فهي موطني، وعلى أرضها عشت حياتي بحلوها ومرها، ولذلك لدي مخزون لا يُستهان به لصور من قطر، وسأقدمها قريبًا بأسلوب مبتكر وفريد من نوعه؛ كمحاولة للتعبير عن حبي لها.

■ **كيف تنظرين إلى واقع الحركة التشكيلية القطرية على المستوى المحلي والخليجي، وموقعهما في الساحة العربية والعالمية؟**

تشهد الساحة القطرية حركة تشكيلية كبيرة وواضحة جدًا، وخاصة عندما أصبحنا كفنانين نتواصل من خلال برامج التواصل الاجتماعي، لذا كثرت الملتقيات، وأصبحنا على اطلاع دائم بكل ما هو جديد في مجال الفنون، ووجدنا سبلا للمشاركة في الداخل والخارج من دون الانتظار للجهات المختصة في الدولة وقوانينها ونظامها. لكن الحركة التشكيلية القطرية لا تزال تسير ببطء. ولقد مررنا بسنوات رتيبة، في وقت كنا في أشد الحاجة للرعاية، والأخذ بأيدينا، وفتح قنوات بيننا وبين المجتمعات الأخرى، ولولا أن الفن يسري بدمائنا ويمدنا بكل قوة للمضي قدمًا؛ بجهود شخصية ومساندة بسيطة جدًا تكاد لا تذكر من الجهات المختصة، إلا أنّ قطر اليوم تختلف اختلافًا جذريًا عن قطر الماضي في جميع المجالات، فمثلا على الصعيد الفني لدينا حاليًا العديد من المتاحف مثل: المتحف الاسلامي، ومتحف الفن الحديث، ومركز مطافي بنسخته المميزة والفريدة، بالإضافة لذلك الصرح الكبير الثقافي الحي الثقافي (كتارا) والمراكز الشبابية. وتبقى نقطة أخيرة بسيطة ولكنها بالغة الأثر في عطاء هذه المراكز؛ ألا وهي اختيار الشخص المناسب لإدارتها، والقادر على إبراز أقصى ما لدى الفنانين، وذلك باحتوائهم، وتطوير المراكز الشبابية الثقافية والفنية ليس على الصعيد المحلي فقط، وإنما على الصعيد العالمي، فالفنان لا يمثل نفسه فقط، إنما هو مرآة تعكس مدى ثقافة الدولة وفكرها.

تركت اليمن تأثيرها في شخصيتي، بحيث تستطيع أن تقول إنها سكنتني وسكنتها

الخروج عن المألوف يوصل الفنان لمرحلة الإبداع الفني

■ **أخيرًا ما النصيحة التي تقدمها موضي الهاجري للفنانين التشكيليين والمصورين الصاعدين المتطلعين لاجتراح أسلوبهم الخاص؟**

أنصح كل فنان بأن يُحب ما يعمل، وأن يستمتع بعمله، ويُبحر بخياله في عالمه الفني الجميل، وألا يضع منافسة الآخرين في اعتباره؛ بل يُنافس قدراته نفسه، ويضع بينه وبين نفسه أهدافا وأفكارا، وأن يترك الحرية لإبداعه فلا يُقيده، وليعلم أن العالم يسع كل المبدعين، وأن مكانه في الفن، هو مكانه في الحياة، كما أنصحه بأن يستمع لآراء الآخرين، وأن ينصت جيدًا لها، وأن يأخذ منها ما يُناسبه لتطوير عمله، وألا يستمع للآراء الهدامة، وألا ينتظر من الآخرين المساعدة، والمساندة، فيعمل، فإن وجد الدعم والمساندة والعون، فهو شيءجيد، وإلا فلا يجعل ما يُحيط به يُحبطه عن استكمال رسالته ودوره، وأخيرًا أنصح الفنان المتطلع لاجتراح أسلوبه الخاص بالإطلاع الدائم على كل ما يجد في عالم الفنون، ومواكبتها، فالتقاعس في عصر العولمة الاجتياحية، التي تجتاح وتذيب كل شيء، وتتسم بالسرعة والتطور التقني السريع، فإن تقاعست عن ذلك فإنه بكل تأكيد سيؤدي لاندثارك سريعًا، ويجعلك تشعر بالصعوبة عن اللحاق بالركب، فإيمانك بعملك وأهدافك وثقتك بنفسك هي سبيل نجاحك. وأختم بقول الشاعر: الزمن جواد، أبدي الركض، إن سابقته فزت، وإن سايرته وصلت، وإن عنه تقاعست، داسك، وتخلفت.

الفن التشكيلي السوري على عتبة مرحلة تأسيس جديدة



وجيهة عبد الرحمن
كاتبة وصحفية ألمانيا:

ثمّة ما يتيح للمؤرّخ استخلاصه من الواقع أو تكهّن بما سيؤول إليه حالٌ من الأحوال، تلك الخلاصة تضع الدارس أمام تحديات قد تكون نظرية وقد تتعدى ذلك إلى التحديات العملية الرابطة بين النظري والواقعي والتي أوحت للوهلة الأولى بالافتقار إلى أدوات حازمة للتأريخ لصالح الراهن، فالتمييز الإجرائي بين المآلات مطلب مشروع لأنّه يقوم نظرياً بالتسليم بإمكانية اقتفاء أثر المعايير والتوقّع الاجتماعي الذي يخلق التشكيل بكافة منحنياته، لاسيما إذا كان المرصود هو الفن وفق مرحلة إدراك جمالي يُخضع التوقّع الاجتماعي إلى القراءات التأويلية ليصبح عنصراً متفاعلاً يدخل في حوار مفتوح مع اللوحة بمكوناتها، تتميز بكونها إشارات دالة على أزمنة متنوعة تتصدرها الوقائع ضمن السياق الذي أنتجها.

التاريخ بوصفه مقتفي أثر:

ربّما هو يقين تام بأنّ حياة الفنان لا تعرف الازدهار والقوة إلا بوجود محفّزات تكون بمثابة الحجّة والبرهان، لذا فقد وجدنا في هذه الدراسة المبسطة الحجج الكافية لرصد حركة الفن التشكيلي المبشّر بالحداثة وفق خطاب عربي موجّه وكامن من خلال ثقافة ترسّخت فيها تقاليد البحث للنظر في المضامين والحامل لها.

إنّه لتاريخ طويل اختبر صلاحيته للتطبيق بالتأثر بالمدركات التاريخية والمدارس التي لم تنشأ قط بصورة عشوائية، ففي بداية الستينات اكتشف بعض الباحثين أهمية العوامل الذاتية في التعبير الفني، علما أن الفن السوري بدأ مع بداية القرن العشرين ولكن دون أن يوحي بمظاهره الخاصة، هذه العوامل التي ساعدت الفنان على التعبير عن أزماته العامة وفق انتمائه لجماعة البشر، أو أزماته الخاصة الخاضعة لذات المؤثرات التي تكشف عن مدى تأثر الفرد بالمحيط وثقافته، فازدادت الصلة بين الفنان ولوحته باستخدام تقنيات كان من وظيفتها القيام بمهمة الإيصال، فاستخدم بعضهم الوجوه أو العناصر الطبيعية ليحمّلوها تأثير الأزمات، لدرجة أنّنا قرأنا الكثير من الأحداث



الحاصلة في مرحلة زمنية ما من خلال قراءة الوجوه الحزينة والمتعبة أو أي تعبير إنساني آخر، والتي عبّرت عن حالات معينة يعيشها الفنان، ومن أبرز من ظهر في هذه المرحلة(ستينات القرن العشرين) كان فاتح المدرس - لؤي كيالي، حيث طغت على لوحاتهما الذاتية المفرطة، لذا فقد وجدنا أن لؤي كيالي جسّد الحداثة الفنية بكلِّ أبعادها، فكان واحداً من المجدِّدين ومن الذين يملكون رؤية فنية حديثة ساهمت بشكل فعال في تطوير حركة الفن التشكيلي في سوريا، لأنّه ضمّن لوحاته تلك الإنسانية المرهفة المستمدة من ما يحدث في محيطه الاجتماعي وتأثُّره بهِ نظراً لعلاقته الوثيقة بهذا المحيط.

هؤلاء البشر كانوا مادته الخام والذين حوّلهم في مختبره النفسي والفني إلى لوحة تزخر بالحركة النابعة والمجسِّدة لمشكلاتهم وهمومهم الحياتية والتفاصيل الصغيرة التي عجز غيره عن رصدها، سيكون في هذه الدراسة وقفة سريعة مع المراحل الفنية التي عبرها الفن السوري لنخلص إلى القول أن التاريخ يحوِّل التراث والثقافة السائدة لأي بلد أو لأية مرحلة إلى شيء مادي يمكننا من استخراجه من ذواتنا ثمّ إعادة صياغته في صور جديدة يمكن توظيفها وتشغيلها لخدمة الصالح العام.

التشكيل السوري تجديد الهوية...

الحياة التشكيلية السورية حركة معاصرة لاتختلف كثيراً عما هي عليه في باقي دول العالم العربي، أي أنها خضعت كلها لمؤثرات مماثلة، واعتمدت ذات الشروط ولكن التجربة السورية اختلفت في قدرتها على استحضار جميع الأجيال والمدارس والاتجاهات، فإذا اعتبرنا أن الفن التشكيلي مقياساً أو معياراً لتفاصيل نمط وحياة وأسلوب مجموعة من بشر ينتمون إلى ذات البقعة الجغرافية، وأنّه أصبح مع الزمن معيارا للتطور الأيديولوجي والحضاري لأية أمة، فإننا بذلك نستطيع قياس مراحل تطور ذلك المجتمع وفق ذهنية ومنطق الفنان الذي عكس صورة مجتمعه في عمله الفني، ففي هذه الحالة علينا التسليم بالإيجاب للتجربة الفنية السورية التي لم تنشأ من الفراغ، بل استندت إلى الكثير من المؤثرات الخارجية لتخرج بصورتها الحالية ولنخلص نحن إلى أنّها إنما تجربة عالمية رائدة، والأمثلة كثيرة عن فنانين سوريين التحقت لوحاتهم بمتحف اللوفر، المعقل العالمي للوحات العالمية.

ففي فترة الانتداب الفرنسي على سوريا تأثر المجتمع السوري بالفن الأوروبي عموماً والفن الفرنسي بشكل خاص، لدرجة استقدام مدرسين للفن من فرنسا لتدريس الفن في المدارس السورية، ثمّ أنّه كان لسفر الفنانين السوريين في أربعينات القرن الماضي إلى أوروبا الأثر البالغ على سير حركة الفن التشكيلي السوري، إذ بدأ توجُّه الفن في هذه المرحلة نحو الانطباعية التي كانت سائدة آنذاك في أوروبا، فانصب الاهتمام بالمذاهب الفنية الغربية كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والانطباعي، كان هذا في النصف الأول من القرن



العشرين، ثمّ أخذ الفنانون يسعون إلى التحرر من القيود التي فرضتها الاتجاهات الفنية الغربية التقليدية والسعي إلى تجسيد تجاربهم الخاصة والتطلع إلى صيغ جديدة كالتعبيرية والتكعيبية والسريالية والتجريدية بالإضافة إلى الصيغ التي تستلهم التراث الفني المحلي، امتدت هذه المرحلة منذ مطلع الخمسينيات وحتى مطلع السبعينيات مروراً بالستينيات التي كان رائدها فاتح المدرس ولؤي كيالي، ففي بداية الخمسينيات راجت المدارس الانطباعية، فظهرت عدة محاولات للتأسيس للانطباعية السورية المستلهمة من التراث السوري على وجه الخصوص بمعزل عن التراث العربي الشامل، بهدف ترسيخ تجربة انطباعية سورية قائمة بذاتها، فكانت المرحلة التي تشرّب فيها الفنان السوري تراثه وثقافته المعاصرة فنقلها إلى اللوحة بتشكيل مغرق في التفاصيل، فأثبت قدرته على التجديد والإبداع بطرح أعمال فنية حاكت الأصالة السورية أمثال: عبدالوهاب أبو السعود(1897-1951) فقد اشتهر أبو السعود بلوحات الطبيعة الصامتة ولوحات زيتية عالجت مواضيع مختلفة أبرزها رسم شخصيات تاريخية، والأمرينطبق على الفنان ميشيل كرشه (-1900 1973) الذي اعتبر رائداً للانطباعية السورية.

وفي بداية السبعينيات من القرن الماضي بدأت المدارس الفنية في سوريا تشكّل نواتها الخاصة بها بعد خضوعها للكثير من المؤثرات لتأخذ شكلها السوري الواضح، خاصة



فيما يتعلق بالاتجاهين الواقعي والانطباعي الذين لفتا انتباه الفنانين السوريين، فعملوا على الإضافة عليها، إذ أضافوا التعبير والتجريد إلى الواقعية، ليظهر على فناني تلك المرحلة سمات الفرد السوري الخاضع لمؤثرات محيطه، فاستطاعوا بذلك التأسيس لمرحلة جديدة ومن هؤلاء فاتح المدرس (1922-1999) الذي كان رائداً في التجديد في الفن التشكيلي إلى جانب غيره من الفنانين التشكيلين السوريين، بالرغم من تأرجح الفن آنذاك بين الواقعية والتعبيرية، استطاع أن يستلهم موضوعاته من العلاقة بين الإنسان والمكان والتراث الحضاري على امتداد التاريخ، فكانت تلك المرحلة بمثابة تحرُّر من القيود الفنية والتي تمكّن فيها الفنان من فتح حدوده وتوسيع مساحاته، فخرج إلى الطبيعة واعتمد في رسم لوحته على الملاحظة الحسية، أي مزج الإحساس بالماديات في اللوحة، فنقل الواقع على شكل فن ومزج ذاته في عمله.

أما الربع الأخير من القرن العشرين فقد كان المرحلة التي نضجت فيها تجارب بعض الفنانين ونشأت اتجاهات جديدة تمتلك خصوصيتها وتشترك مع التجارب المعاصرة لها في حداثة لغتها وتطور أدواتها.

هل أسست ثورات الربيع العربي لمرحلة فنية جديدة؟

اختلف المشهد التشكيلي السـوري باختلاف مراحله التي عبرها، وكما رأينا فقد تجلّى ذلك من خلال التباين في التجارب الفنية حسب المرحلة ومؤثراتها، فإذا اعتبرنا الفن مجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية للتعبير عن أفكار الفنان الإبداعية أو المفاهيمية أو المهارة الفنية فإنها تشمل أيضا الأنشطة الأخرى المتعلقة بإنتاج الأعمال الفنية وغيرها من الوسائط التفاعلية، فالفن التشكيلي وفق هذا المنطلق هو الأداة التعبيرية الشاملة للخروج بموجبها بتصورات حقيقية عن المرحلة التي يعبِّر عنها، فإذا كانت للمدارس الفنية التأثير البارز على منحى واتجاه بعض الفنانين السوريين، فإن ذلك الأمر فسح المجال للمنافسة العالمية، ما أدى إلى فقدان القواسم المشتركة لدى فناني البلد الواحد، ولكن هذا الأمر تغيّر كلياً، إذ أصبحت المنافسة شريفة أكثر من اللازم في مرحلة ثورات الربيع العربي التي حاول الفنانون فيها التنافس قدر المستطاع على نقل الصورة الدقيقة لما حدث على الساحة السورية، فكان رهان الفنان خارج التعاطي الساذج مع التطورات الواهية لمفاهيم الفن، أي خارج الاختزال الفلكلوري الذي ارتهنت به الثقافة في البلدان العربية عامة لعقود من الزمن قصد مغازلة السائح الأجنبي وكبح إبداع الفنانين، أي الفن التشكيل السوري الذي كان على الدوام فنّاً وسيطاً مابين الفنان والمتلقي بالرغم من الأزمة بينهما(أزمة التلقي وازمة الإبداع)، استطاع التماهي مع تجربة الثورة السورية منذ نشوءها حتى الآن وقد مضى عليها تسع سنوات، والجدير بالذكر أنَّ الثورة السورية اختلفت شكلا ًومضموناً عن باقي ثورات الربيع العربي حين تمَّ تصنيفها عالمياً على أنَّها أشرس حرب بعد الحرب العالمية الثانية التي لايزال العالم يعاني من ويلاتها، وأنَّها تمهِّد ربَّما لحرب عالمية ثالثة، ساحة الصراع هي الأراضي السورية المتنازع عليها من قبل القوى الخارجية وفق نظرية السوري العميق(نظرية المؤامرة) التي كانت كمن يضع العصي بالدواليب فيمنعه من الحركة، لولا أنَّه تمَّ اعتبار الثورة السورية على أنَّها مؤامرة كونية كما

ذهب بعض قادرة النظام السوري في تحليلهم لها ليخلصوا إلى إطلاق ذلك الحكم وتلك التسمية، لربَّما كان من الممكن تدارك التخريب الذي كان قد أحدثه النظام الحاكم منذ أكثر من خمسة عقود من الزمن في جسد الدولة السورية.

كما أنَّ الثورة السورية أو ربما بإمكاننا القول الأزمة السورية الكونية بعد أن خرجت عن مسارها، فقد ألقت بظلالها على كافة المستويات، والفن التشكيلي كان من بين الجوانب التي استطاع التماهي معها للتعبير عن الراهن السوري من خلال نقل عناصر الأزمة(المؤثر- المتأثر) إلى اللوحة، من خلال العمل على إيجاد حلول بين عناصر اللوحة ومفرداتها، تعبيراً عن التناقض الذي يحمله الإنسان في داخله، لأنَّ اللوحة تعبير عن الحالة الإنسانية الآنية والمستقبلية من وجهة نظر الفنان، كما إنَّها انعكاس للحالة الفكرية والثقافية والمعرفية له، قد تكون أيضا نفض الغبار عن أعمال تستعيد التاريخ، فالثورة السورية أحدثت نقلة نوعية في المفاهيم لأن أزمة الفن إنَّما هي أزمة مفاهيم، بتطور المفاهيم تتطور الثقافة التي تربطها بالمعرفة، لأن هذه المرحلة شهدت تبدلات سياسية واجتماعية وتركت آثارها على مسيرة الفن التشكيلي السوري كما غيره من المستويات الإبداعية،

عن تاريخانية الفن التشكيلي السوري اقتضت إدراجها ضمن السياق العام للطريق التي سلكها الغرب في التعامل مع عناصر الأزمة، فالتاريخ له اتجاه واحد محدَّد منفتح دوماً على الحداثة التي هي بالأساس نتاج سنوات من التأمل والتفكير والكتابة، لذا خضع الفن إلى هذه التسمية كونه الحامل للحقيقة والتاريخ وفق خطاب وإيديولوجيا تسمح بسدِّ الثغرات لاحقاً من خلال تجربة بصرية حيث تثير لدى الناظر إليها شعوراً ما، لأن النظر إلى الأعمال الفنية تقتضي معرفة متوازية مع الفضاء الثقافي والتربوي وسياسة البرامج الفنية، فالفن لايقتصر على الأعمال الفنية فحسب بل على الآثار التي تنشأ بمقتضاها، بل الأهمية تكمن في مدى الانعكاس الذي تثيره هذه الأعمال في روح جمهور المتلقيين، لذا اقتضى من ذلك تقفي أثر التجارب الفنية منذ نشأتها مروراً بالأزمات التي عايشتها وصولا إلى مرحلة قريبة من فترة الدراسة للنتاجات، فالفن التشكيلي السوري لابد وأنَّه خضع لذات المراحل والمؤثرات،



إلا إنَّ المؤثرات لن تكون ذاتها قبل الثورة وبعدها، فالحديث عن سوسيولوجيا تلقي الفن أمام مجتمع ذو حداثة فنية وإن لم تكن متصدعة بالمعنى المجازي لها، يضعنا أمام مجتمعات تفتقر إلى ثقافة فنية، يفتقر إلى ثقافة العرض بالتوازي مع كم اللوحات المنتجة وعدد الفنانين، وذلك بسبب الشُّح الثقافي الفني والتربية الجمالية.

فإذا افترضنا جدلاً أنَّ الفنان التشكيلي عالج مسائل هامة وغاية في الأهمية قبل الثورة فإنَّه لم يخرج عن مسار ماكان يرسمه في زمن الثورة، ولكن الأدوات الفكرية والأيديولوجية اختلفت، فعمد الفنان إلى استبدال أدواته القديمة التي كانت قائمة نوعاً ما على القبول بالواقع بما فيه من تخريب مع بعض الانزياحات الخاصة، استبدلها بمواقف واضحة كي يظهر عليه إما أنَّه مع أو ضد.





التوجُّه الفكري والموقف الذي فرضته الأزمة انعكس على تعامله مع مفردات الواقع، ومع ذلك ربما يجدر بنا القول أنَّ الحركة الفنية تداعت في فترة الثورة السورية بظهور اتجاهات مختلفة أدت إلى تصنيف الفنانين وانقسامهم على فئتين متعارضتين في تناول الواقع (الداخل_ الخارج) أي من بقي من الفنانين في الداخل والاتجاه الذي سلكوه، مثلما تأثَّر المجتمع السوري عموماً بعد الحراك الثوري 2011 بأهداف وشعارات الحراك، خاصة المجتمع السوري الذي عاش عقود طويلة في ظل استبداد وهيمنة البعث ومن ضمنهم شريحة الفنانين التشكيلين غير الموالين للبعث وسلطته، فقد أنتج هذا النظام فناً تشكيلياً مشوَّهاً روَّج له إعلامه ومنصاته الثقافية من خلال إبراز أسماء فنانين تشكيلين لا يمتُّون للإبداع بصلة سوى علاقتهم الشخصية بالنظام وإعلامه وولائهم له، أما الفئة التي فضَّلت المغادرة فكان لها رؤية أخرى مغايرة من حيث التعامل مع اللوحة على أنَّها الرسول المكلَّف بتبليغ رسالة بالرغم من غياب ثقافة التلقِّي التي جعلت الجمهور الحقيقي للفن هم الفنانون أنفسهم وبعض المهتمين(أزمة تلقي) فالمتلقي في العالم العربي بصورة عامة يعيش حالة التهميش، الأمر الذي يجعله بعيداً عن خاصية النقد والتأويل.

فقد الفن السوري إلى حدٍّ ما ملامحه التي كانت تميزه، وكذلك ملامح الهمُّ الإنساني والاجتماعي والوطني الذي كان يضمنها لوحاته، بانتشار ظاهرة اللامبالاة للفن والإبـداع بالمقارنة مع سوء الظروف المعيشية، بالإضافة إلى تضييق الخناق على الفئة المثقفة والمبدعة، كل تلك العوامل دفعت بعض الفنانين إلى ترك البلاد والهجرة إلى بلاد بعيدة، خاصة أولئك الذين استحال عليهم التجاوب مع ما آلت إليه ظروف البلد الأم، ففضلوا فضاء الحرية على البقاء في الوطن الذي لن يقيهم عواقب تمسُّكهم بالبقعة الجغرافية التي ينتمون إليها، انطلاقا من فكرة أنَّهم ربما في المهجر سيكون بمقدورهم ممارسة الفن بحرية وليكملوا ما كانوا قد بدؤوه في بلدهم من معارضة النظام وتوابعه.

حاول أولئك الفنانون ترك بصمتهم الفنية لدى الغرب من خلال رسم لوحات فنية مغرقة في الحزن وما يدل عليه، ويغلب عليها طابع العنف إزاء الجهة الممارسة للعنف ومآلات



العنف ومؤثراته على الفرد السوري، فرسموا لوحاته أظهرت للعالم حقيقة الواقع وفق صور حقيقية دالّة على المضمون وغير ملغّزة، فرسموا لوحات تعبر عن قوافل النازحين يسلكون دروبا لم تقهم الموت، رسموا أيضا لوحات تعبر عن الهم الإنساني من خلال رسم صور للمخيمات مع التركيز على ملامح الأطفال ووجوههم التي إذا ما تم فك شفرتها ستعبِّر عن هول ما يتعرضون له، ومنهم من استخدم تفاصيل صغير كمشروع متكامل عبر بانوراما متكاملة تجسِّد سنوات الثورة ومجرياتها، لأنَّ الفنان أو بصورة أدق (المبدع) يلتقط ماحوله قبل غيره، ويشعر بمعاناة من حوله (جوع - فقر - قهر - حرمان -...) فما بالك إذا ماكان الفنان نفسه ينتمي إلى بقعة الصراعات أو إلى بلد الثورة، لذا فإن أثر الثورة أو الصراع يظهر بطريقة أو بأخرى في عمله ونتاجه، باختصار الفنان السوري المهاجر إلى الغرب لم يرسم لدعم أسطورته الشخصية ولمجده الخاص، بل حاول إرسال رسائله عبر لوحات رسمها بإيمانٍ كاملٍ منه على أنَّها أداته في النضال الوطني، وقام بعرض تلك اللوحات من



خلال المشاركة في المعارض الجماعية أو إقامة معارض فردية تحتوي العديد من اللوحات التي لم تخرج موضوعاتها عن إطار الهم السوري، فقدموا في معارضهم لوحات تعبيرية واقعية وأخرى تجريدية، ولكن السمة الغالبة على تلك الأعمال كانت الحزن، مع أن بعضها غلب عليه طابع الأمل بالنجاة ولكنها كانت قليلة جداً، لأنه منذ بداية الحرب في سوريا عام 2011 ودخول البلاد في معترك الدم والمجازر الجماعية وتبعات المشهد السوري بكافة أشكاله والفن السوري يتأرجح بين كفتي التعبير والحياد وبين التمرد والخنوع، الأمر الذي أدى إلى تداعي الحركة الفنية السورية في الداخل السوري، خلافا لما قدمه الفنان المغترب من رسائل فنية واضحة مشبعة بالحرية، عملت على نقل الواقع بشكل صريح، فرسم لوحته التي هي نتاج وعي إنساني محمّلة بالأحاسيس والأفكار والمعارف والانفعالات التي يحملها الفنان ويترجمها من خلال الخط واللون والمساحة بالإضافة إلى الإبداع، فاستخدم كل فنان ألوان مختلفة متطابقة مع رؤيته وتفسيره للحدث المراد تجسيده، لأنَّ الألوان تمثل روح الفنان وتحاكي الواقع.

الفنانة جانكيمان عمر وهي فنانة تشكيلية سورية مقيمة في ألمانيا اعتمدت العديد من الألوان في رسم لوحاتها، وللتعمق لوهلة في استخدامها للون من الألوان نستطيع رصد المراحل التي قد تكون الفنانة مرت بها، فثمة لوحات تمَّ رسمها بالأحمر القاني، وأخرى بالأخضر ولوحات أخرى استخدمت فيها فقط قلم الفحم أو اللون الأسود لترسم الظلال السوداء للأشياء، ولكنها مؤخراً باتت تستخدم اللون الأزرق بتدرجاته في رسم لوحاتها التي تبدو محيِّرة نوعاً ما بما تقدمه من فلسفة تدعو من خلالها إلى إعادة التوازن بين قوى الخير بين قوى الطبيعة والبشر، فمزجت بذلك اللون الأبيض مع الأزرق وكلاهما لهما دلالة نبذ الشرور التي تحدث في العالم وعلى الساحة السورية.

أما الفنان التشكيلي السوري عبدالكريم مجدل بيك، فقد رصد الثورة بحرفية العارف بأمر الألـوان، الظلال والألـوان الداكنة والخطوط الرفيعة في التعبير كانت من أهم السمات التي يمكن للناظر إلى لوحته رؤيتها، ولكن تلك الألوان الداكنة كانت هي الأداة الأكثر قدرة على التجسيد.

الفنان السوري المغترب إبان الثورة حاول التركيز على اللون بالإضافة إلى التشكيل، فمزج العديد من الألوان ليحصل على اللون الذي يعزز لديه المعنى، رُسمت لوحات كثيرة بشتى الألوان، وكل فنان حاول تقديم لوحته باللون الذي أراد منه حمل رسالته، لذا يجدر بنا القول أن الألوان كانت الحامل الأهم في رصد الواقع بالإضافة إلى الموضوع.

التشكيلي خضر عبد الكريم إنموذجاً...

فنان تشكيلي سوري من مدينة الحسكة أو بصورة أدق هو ابن الجزيرة الخضراء، اعتقل عام 1987 على خلفية معارضته

للنظام وأعوانه، وخرج منه عام 1993، سبع سنوات بينما هو حبيس جدران كتيمة لم يستسلم للعزلة التي فرضها عليه سجانوه، بل حولها إلى مايشبه المرحلة المتممة لكونه لا يقبل الفساد والظلم، وظّف تلك السنوات في خدمة فنه بابتكار آلية جديدة لممارسة الفن وذلك لإيصال رسالته إلى العالم من خلال رسم الأقدام بكافة تجلياتها، للدلالة على معاناته ورفاقه في السجن بالإضافة إلى معاناة أولئك المهمشين خارج أسوار السجن، فعنون لوحات الأقدام بأسماء دالّة على الرسالة التي أراد إيصالها للعالم:

طاولة الحوار - الكرسي المغتصب - أقدام تنادي بالحرية- خلف سراب السجن... وغيرها.

عرض في بداياته في صالات خاصة مثل صالة سعود غنايمي، كانت الغاية من تلك الطريقة في العرض وإن كانت بعيدة عن الأضواء، أنّه أراد منها إيصال رسالته عن الإنسان ومعاناته في وطن يكاد يكون سجناً بلا أسوار.

أيضا عرض لوحاته في صالة فري لاند في دمشق بعنوان (أقدام تجوب العالم) وفي غيرها من المدن السورية، آخرها كان مشاركته في معرض فني في كوالالامبور عاصمة ماليزيا تحت عنوان(أقدام مجنونة) كانت مشاركته في ذلك المعرض بأن أرسل لوحاته إليهم دون الحضور لأنّه كان ممنوعاً من السفر.

ظل التشكيلي خضر عبدالكريم يعمل على لوحته التي جسدت معاناة الإنسان السوري وعذاباته وخاصة في السجون انطلاقاً من تجربته الشخصية، ولكنّه ظل بعيداً عن الأضواء بسبب تبعية الإعلام الرسمي لسلطة الاستبداد، ولعدم تمكّنه من نقل لوحاته إلى الخارج لكونه ممنوعاً من السفركما ذكرنا سابقاً ومعارضاً للسلطة الحاكمة، ولكن من خلال مشروع الأقدام قرّر تحدي إعلام النظام وبيوتات الفن التي كانت غالبيتها تابعة للسلطة، فوظّف تلك اللوحات لأكثر من غاية، إذ الاستطالة في ظلّها مردها إلى أنّ صاحبها إنّما يظنُّ تلك الاستطالة هي طوله فيخدع نفسه ويظن أنّه يخدع الآخرين، وأنّها في موضع آخر تستنطق تاريخا مسكوتاً عنه، يثير من خلالها قضايا إنسانية كانت على الهامش، والأهم من ذلك هو مايراه عبدالكريم في كون القدم عنصر محوري يعيش تحولات متعددة من حالات الترقب والحذر والاندفاع والسكون والتجلي، فالأهداف هي



التي تجعل من المعاناة مادة للتشكيل.

في بداية الحراك الثوري عام 2011 عمل على لوحات بعنوان الصرخة من خلال بورتريهات نشر العديد منها عبر وسائل التواصل الاجتماعي لتحفيز المجتمع السوري بإطلاق صرخاتهم ضد القهر والظلم والاستبداد والمطالبة بالحرية.

عمل على اللوحة من خلال تجليات روح الإنسان المسحوق داخلياً، وعلاقته مع اللوحة مرتبطة بمعاناة الإنسان في كل زمان ومكان، والثورة لم تغير من عوالمه بل أضافت إليها، فقد اشتغل على أدواته الفنية بصورة ابتكاريه بغية تطويرها ليجد له بصمته الخاصة، إيمانه بالفن خاص لأنّه يجد فيه العزاء



والخلاص، انطلاقاً من رؤيته في أنّ الإنسان يستطيع الاستمرار في جميع الظروف إذا ما كانت لديه الرغبة ولديه الإيمان بذاته، فأسّس للوحته بصورة مكّنته من طرح أفكاره ورؤاه في عملية بناء متفردة من خلال دمج المتناقضات مع التكنيك، كل ذلك والألون هي أداته الأهم، فهو مولع بألوان بعينها، هذه الألوان التي تجتاح عوالم لوحاته في معظمها بكل تدرجاتها، ليعبر كل تدرج على حالة أو فكرة، تلاعب بالألوان لإنتاج نقائض ومدلولات، لإنتاج لوحة فنية تناجي الإنسانية لبث روح الأمل إزاء القهر، بلوحات تستفز المتلقي وتتحداه من خلال الفكرة الكامنة في التشكيل ذاتـه، لدرجة بات بإمكاننا القول أنّه يؤسس لتدوين التاريخ بطريقته.

هاجر الفنان التشكيلي خضر عبدالكريم إلى ألمانيا عام 2014 ليقيم فيها كلاجئ، وليكمل مسيرته الفنية ويدوِّن ويوثِّق معاناة السوريين في بلد المهجر، أقام في ألمانيا سبعة معارض فردية وشارك في أكثر من 29 معرض جماعي في العديد من الدول(المانيا - فرنسا- إيطاليا - النمسا-بولندا- وغيرها..)، مواضيع أعماله الأولى في ألمانيا تمحورت حول الحرب والدمار والحرائق التي دمرت حياة الإنسان السوري، ثم أصبحت لوحته تتحدث عن السجون والتعذيب والنزوح والهجرة واستكمال مشروع الأقدام التي لخصت حياته كفنان ملاحق ومعتقل سابق لدى النظام السوري.

ثم انتقل إلى مرحلة الحب في اللوحة، بما معناه الدعوة إلى التسامح والسلام بين مكونات الشعب السوري، فبعد أن دخل إلى سوريا مسلحين من كافة أصقاع الأرض وبسبب التمويل والمال السياسي والتجاذبات السياسية وتجنيد كل جهة ممولة لقوة من الميليشيات لتحارب لمصالحها، وأصبحت حرية وكرامة السوري خارج المعادلة، لا بل وخلقت كراهية بين النسيج السوري المتآلف سابقاً، تلك التجاذبات والتناحرات والكراهية خلقت حقد وكراهية بين السوريين لذا أراد أن يعمل على مشروع جديد له علاقة بإعادة أواصر المحبة بين السوريين من خلال لوحات تجسد(العشق) يتصور فيها كيف أن قلوب العشاق تنبض لمن تحب بغض النظر عن طائفته أو دينه أو قوميته أو الحالة الاجتماعية، لينهي مشروعه على أمل أن تجتمع قلوب السوريين على المحبة عوضاً عن الكراهية التي بثها أصحاب المصالح والأجندات الخارجية.

فإذا كان أهم ما يميز الحياة التشكيلية السورية هو غناها بالاتجاهات والتجارب استناداً إلى توزع الفنانين السوريين في أنحاء العالم وتأثرهم بإبداع حضارات وشعوب العالم، فإن الفن التشكيلي السوري بالرغم من الخطوط البيانية المتواترة والخاضعة لمؤثرات كل مرحلة استطاع أن يعلو بذاته ويؤسس لبداية فنية جديدة قد تؤثر على الحركة الفنية العالمية والعربية باتساع رقعتها وهذا ما سنشهده لاحقاً إذا استمر الفنان السوري في تطوير ثقافته الفنية وفق منظومة أفكار فنية قابلة للتجديد بما يتناسب مع الإبداع التشكيلي العابر للعالم.



شريف مليكة.. ومحمد التابعي.. و«أسرار الساسة والسياسة»

يكتب:

مصطفي محمد

في مدينة بالتيمور بولاية مريلاند بالولايات المتحدة الأمريكية بدأت حكاية هذا الكتاب الصغير الصادر في سلسلة "كتاب الهلال" منذ نحو نصف قرن بمكالمة هاتفية تلقاها الجراح الأمريكي المصري الأصل الدكتور شريف مليكة من ابنة عمه قبل نحو خمسة أشهر، تعلمه عبرها بأنهم اعتزموا بيع بيت أبيها الراحل قبل نحو عقد من السنوات، بعدما تعذر على أمها البقاء فيه بمفردها، فانتقلت للعيش معها، أو مع ابنتها الأخرى.

أما سبب المكالمة الرئيسي فكان رغبتهم في التخلص من محتويات المنزل لإعداده للبيع، ومن بين هذه المحتويات المراد التخلص منها عديد من الكتب التي ضمتها مكتبة الراحل. ولما كانت ابنة عم الدكتور شريف مليكة هذه لا تقرأ العربية، فقد هاجرت مع أسرتها منذ سنوات طفولتها، فقد هاتفته لمعرفة ما إذا كان مهتما بالاحتفاظ ببعض تلك الكتب. واستخدمت كاميرا هاتفها لكي يتفحص وهو في مكانه عناوين الكتب ومؤلفيها. وهنا لمح الروائي شريف مليكة هذا الكتاب الذي احتفظت به في صندوق مع غيره من الكتب التي طلب منها الاحتفاظ بها حتى سافر إليها في مدينة نيويورك قبل أسبوع، ليحصل عليها.

وفور عودته بدأ في تصفح هذا الكتاب الممتع، ووجد نفسه لا يستطيع أن يتركه إلا لينام أو يذهب إلى مرضاه، إلى أن انتهى من صفحاته الـ 376.

ولذلك طلبت منه أن يطلعنا على مضمون هذا الكتاب الذي سحره وهو المؤلف الذي نشر أكثر من عشرين كتابًا فرحب، وأخذ يروي لي وأنا أسجل لكم ما قاله بالحرف الواحد:

بداية أجزم بأنه إذا قدر لهذا الكتاب أن يصدر في أيامنا هذه لصدر في هيئة "رواية"، ربما تغير عنوانه إلى "الحب في زمن الملك"، على وزن "الحب في زمن الكوليرا" لماركيز.

أقول هذا في زماننا الذي صارت فيه الرواية عنوانًا لكل الكتابات؛ سواء التحقيقات الصحفية أو السير الذاتية أو لمجرد تدوين الأحداث التاريخية دون اعتبار للعنصر الأساسي في الكتابة الروائية؛ ألا وهو عنصر الخيال.

أما السبب الآخر فهو طريقة السرد التي اتخذها الأستاذ "محمد التابعي" مؤلف هذا الكتاب، في إخراجه الجذاب؛ إذ جعل كتابه في شكل مذكرات غيرية بطلها هو "أحمد محمد حسنين"، أو "أحمد حسنين باشا"؛ رائد صاحب السمو الملكي الأمير فاروق، ولي عهد مصر، ثم الأمين الأول لجلالة الملك، ثم رئيس ديوان جلالة الملك فاروق.

وفي الجزء الأول الذي أسماه التابعي "الكتاب الأول" وحمل هذا العنوان "أحمد محمد حسنين في الحياة الخاصة"، وخلاله يحكي لنا عن علاقات أحمد حسين باشا بالملك فاروق، وزواجه من ابنة الأميرة شويكار طليقة الملك فؤاد وحفيدة محمد علي، ثم قصة علاقته العاطفية بأم الملك فاروق، أرملة الملك فؤاد "الملكة نازلي". مرورًا بعلاقاته العابرة مع الإنجليزية "روزيتا فوربس"، والمطربة "أسمهان".

وتدور أحداثه بين القاهرة والإسكندرية، وبين باريس ولندن وبودابست وجنيف.

أما "الكتاب الثاني" فأسماه المؤلف "أحمد محمد حسنين في الحياة العامة" ويحكي فيه بأسلوب سلس رائع ما كان يجري في كواليس السياسة المصرية في تلك الحقبة الأخيرة من تاريخ مصر الملكية، والتي تبدأ بتتويج الملك فاروق عام 1937، وخلالها يستعرض "التابعي" صراعات المطبخ السياسي المصري حينها، والشد والجذب بين القصر بقيادة الملك ورئيس الديوان- من ناحية- وبين الوفد والمعارضة- من ناحية- وبين السفير الإنجليزي والمندوب



السامي- من ناحية ثالثة.

وتبلغ الإثارة ذروتها باندلاع الحرب العالمية الثانية، وانتقال أحداثها إلى الشمال الإفريقي ووصولها إلى الساحل الشمالي الغربي لمصر خلال معركة العلمين الحاسمة. وتنتهي تلك المذكرات بنهاية الحرب، ثم بمصرع أحمد حسنين في حادث سيارة في فبراير 1946.

ودعني أستوقفك هنا عزيزي القارئ لأنوه عن أمر في غاية الأهمية؛ فلقد كتب التابعي عن الأزمة السياسية الكبرى التي واجهت بريطانيا العظمى مع شواهد الهزيمة المتدانية من قوات المحور واقترابها من احتلال الإسكندرية ثم القاهرة، فأعدت العدة لنقل الملك فاروق وحاشيته إلى السودان أولا ثم إلى جهة خارج القطر المصري - إذ كانت السودان تابعة للتاج المصري يومئذ - بل واعتزام إنجلترا اصطحاب مصطفى النحاس ووزرائه لتكوين حكومة مصر "الشرعية أو الحرة" خارج البلاد، الأمر الذي اعترض عليه الملك والنحاس باشا رسميا. ثم – وعلى لسان عميل مخابراتي

- قال: "لقد كان في نية السلطات البريطانية إذا ما اضطرت إلى الانسحاب من مصر أن تأخذ معها -طوعا أو كرها- عبد الوهاب وأم كلثوم، لأنها كانت تخشى أن تستغلهما الدعاية الألمانية إلى أبعد حدود الاستغلال.. ولقد كان يكفي أن يعلن راديو القاهرة التي يحتلها الألمان أن أم كلثوم أو عبد الوهاب سوف يغني هذا المساء لكي ينصت العالم العربي كله.. وهذا هو الخطر في حرب الدعاية."

وهنا لا يسعني إلا أن أتحسر على الحياة السياسية التي كانت مصر تتمتع بها في تلك الحقبة التي تضاهي ديمقراطيتها وليبراليتها أقوى السياسيات الداخلية لدول أوروبا وأمريكا في تلك الحقبة، بل وفي وقتنا الحالي؛ فعلى سبيل المثال رفض مصطفى النحاس باشا رئيس الوزارة وقتها اقتراح الأمير محمد علي، رئيس مجلس الوصاية على العرش، رفع سن الرشد للملك إلى 25 عامًا، وأن يعود الأمير فاروق إلى إنجلترا لإكمال دراسته.



لكن الوزارة رفضت لأنها تحترم أحكام الدستور والقانون التي تقرر أن سن الثامنة عشرو هلالية هي سن الرشد والبلوغ.

ثم عاد النحاس باشا وعارض مراسم تتويج الملك الشاب، ورغبة فاروق أن تتم الاحتفالات بداية في صحن الأزهر بحضور أمراء الأسرة المالكة، وأن يقلده الشيخ المراغي سيف جده "محمد علي"، أسوة بحفل تتويج ملوك إنجلترا في "كاتدرائية كانتربري" حيث يقلد أسقفها الملك(ة) بوضع سيف فوق الكتف، ثم يعقبه حفل عشاء يحضره ممثلو مجلسي النواب، والأسرة المالكة.

وكانت حجة النحاس باشا أن ذلك الأمر يتعارض مع الدستور المصري الذي ينص على أن التتويج يتم في صحن مجلس النواب والشيوخ وليس في صحن الأزهر.

وبالفعل ينجح بقوة الدستور في إثناء رغبة الملك "سيد البلاد"، ويلغي الاحتفال الديني ويتم التتويج الدستوري.

هذا بالإضافة إلى عديد من المناوشات التي تصل إلى حد المنازلة بين "علي ماهر باشا" و"النحاس باشا" و"مكرم عبيد باشا"، وبالطبع "أحمد حسنين باشا"، والملك فاروق نفسه حول أمور شتى تتراوح ما بين إقامة حفل ما، أو السفر للمصيف، وحتى إسقاط أو تشكيل الوزارة، وصولًا إلى الاشتراك في الحرب العالمية، وإلى أي جانب تنحاز البلاد.

وعلى الرغم من تأثير السفير البريطاني "مايلز لامبسون"، وتدخله الصارخ في اللعبة السياسية- آنذاك- إلا أن قوة الحياة الحزبية وسلطة القانون والدستور، مع براعة أحمد حسنين باشا في



إدارة خلفية العملية السياسية، وعلاقة القصر بالحكومة، وبالذات حزب الوفد الذي تمتع حينها بالتأييد الشعبي الغالب، نجحت كل تلك القوى في الحد من تأثير بريطانيا على سياسة مصر الداخلية. عدا حالة واحدة انتصرت فيها إنجلترا بقوة الجيش البريطاني الذي احتل قصر عابدين وفرض وزارة مصطفى النحاس مقابل أن يبقى الملك فاروق على العرش، وذلك في 4 فبراير 1942. وبعدها أقسم حسنين باشا بأن ينتقم من مايلز لامبسون ومن مصطفى النحاس من بعد تلك الهزيمة.

وكان هذا قد حدث بسبب تعنت النحاس باشا وإصراره على الانفراد بتشكيل الوزارة، في حين كان القصر يسعى لتشكيل وزارة ائتلافية ضد رغبة الانجليز. ولذلك أقسم أحمد حسنين واجتاحت المظاهرات شوارع مصر تؤيد القوى الألمانية وتندد بإنجلترا.

ومال القصر تجاه قوات "المحور الألماني-الإيطالي"، ربما نكاية في بريطانيا. لكن الموقف الإنجليزي كان يسوء باضطراد بسبب نجاحات قوات "روميل" العسكرية القادمة من غرب البلاد، وتقهقر القوات البريطانية، إضافة إلى توالي نجاحات قوات المحور في أوروبا، في حين حدث انقلاب في العراق، وخشيت معه إنجلترا أن يتكرر الأمر نفسه في مصر فتفقد بسببه بريطانيا قاعدة عسكرية مهمة جنوب البحر المتوسط.

وعن مصرع أحمد حسنين في حادث سيارة في فبراير 1946، يثير شريف مليكة بعض التساؤلات؛ فلقد انتقم حسنين باشا بالفعل من السفير البريطاني "مايلز لامبسون باستغلال صداقته بوزير الخارجية البريطاني "ارنست بيفن" للتنكيل به؛ فاستدعت الخارجية البريطانية سفيرها من مصر. واكن بعد أسبوعين اثنين لقي أحمد حسنين باشا حتفه بطريقة مريبة.

وقد كتب التابعي: "وكان أمضى سهرة يوم الأحد 17 فبراير 1946 في مسكني مع بعض الأصدقاء ومنهم أم كلثوم.. وغنت هي (سلو قلبي) وحمل حسنين مقعدًا صغيرًا جلس فيه بين يدي أم كلثوم وكان ينصت لها بكل جوارحه وامتدت السهرة حتى مطلع الفجر..

وفي يوم الثلاثاء كان حسنين مدعوًا لتناول الغداء عند أسرة صديقة في (المطرية).. ولكن تراكم الأعمال أبقاه في قصر عابدين إلى الساعة الثالثة بعد الظهر، ورأى -رحمه الله- أنه تأخر كثيرًا عن الموعد فاعتذر بالتليفون.. واستقل سيارته عائدًا إلى داره (بالدقي) وكانت السماء تمطر، وبينما كانت سيارته تجتاز كوبري قصر النيل أقبلت سيارة لوري بريطانية من الجهة المضادة.. وانزلقت عجلات



السيارة البريطانية بفعل المطر.. ولفت اللوري نصف لفة على الكوبري وصدمت سيارة حسنين من الخلف صدمة شديدة.. وسمع السائق صوت حسنين باشا خلفه وهو يقول (يا ساتر.. يا ساتر يا رب)"

وأعـــود إلى مليكة وتساؤلاته فأجده يقول: هل هي مصادفة أن يكون مـصرع حسنين باشا قد تم بواسطة سيارة لوري بريطانية تنزلق بسبب المطر في الثالثة والنصف بعد الظهر في القاهرة، بينما تمطر السماء في كل وقت على امتداد العام فوق شوارع إنجلترا، فيتمرس سائقوها على القيادة أثناء انهمارها؟

ويستمر الروائي الأمريكي العربي الأصل في طرح تساؤلاته: وهل هي مصادفة أن تصدم المركبة الجزء الخلفي من سيارة الباشا؟ وأخيرًا: أهي مصادفة أن يقع الحادث بعد أسبوعين من سحب السفير البريطاني من مصر؟

ويجيب مليكة: إنني أدعي هنا شكي في ضلوع أصابع خفية انتقامًا من أحمد حسنين باشا..

والأمر التالي الذي يود الدكتور شريف مليكة أني شير إليه هو دور الصحافة -الممثل الأوحد للإعلام في ذلك الزمان- في الحياة السياسية في مصر حينذاك. فلقد طلب أحمد حسنين باشا من الأستاذ محمد التابعي أن يصطحب جلالة الملك وحاشيته في رحلة لأوروبا. وحاول النحاس باشا أن يثنيه عن السفر لحاجة وزارة الوفد إلى قلمه للرد على ما تنشره صحف المعارضة. ولكن التابعي طمأنه بأنه ترك وراءه زميليه: محمود أبو الفتح، وكريم ثابت. ولم يستطع رئيس الوزارة أن يمنع الصحفي الشهير من السفر، وإنما اكتفى بالسخرية منه بقوله إنه يحب الفرفشة والسفر. وبالفعل سافر التابعي بصحبة الملك وحاشيته، ولكنه لم يقم على نفقة القصر، وإنما من مصروفه الخاص، ربما لكي يمرر على خصومه الادعاء أن الملك قد اشترى قلمه، وليضمن قدرته على معارضة سياسة القصر أو الحكومة باستقلالية تامة.

ولعل هذا الأمر يوجه نظرنا إلى الحالة المادية التي تمتع بها التابعي، والتي أهلته للسفر في معية الملك على الباخرة الفخمة، والنزول في أغلى الفنادق الأوروبية ندًا بند للملك والأمراء، وكل ذاك من جيبه الشخصي.

وأخـيرًا، يحرص الـروائي الجراح شريف مليكة على الإشادة بأسلوب الكاتب الكبير محمد التابعي؛ فهو يجمع بين التشويق من جهة، والسرد المتدفق من ناحية، مع قوة البلاغة في حين، وخفة الظل في استخدام التعبيرات الشعبية في أحيان أخرى.

ويضيف مليكة قائلًا: لقد استوقفتني قدرة التابعي وتميزه في السباحة عبر الزمن الماضي والمستقبل، ليبحر بنا في سرده الماتع طولًا وعرضًا وذهابًا ثم إيابًا ليعود بنا إلى ذات اللحظة، لتبيان مقصده من الكتابة. فالأمر عنده ليس عشوائيًا، ولا هو مجرد تدوين





لتاريخ حقبة مهمة، وليس تجريحًا أو خوضًا في الأسرار الخاصة بالعائلة المالكة. لكنه يستغل دائرة معارفه الواسعة، وقربه من ساحة الأحداث ليلقي الضوء على تلك الشخصيات التي لعبت دورًا مهمًا في صناعة المشهد السياسي المصري عبر نحو عقد من الزمن. وهو يرسم بريشته تلك اللوحة أو دعني أصفها بالجدارية، وهو يبدو حريصًا على إضفاء اللمسة الإنسانية على شخصياته، فلا يكتفي بسرد الوقائع، وإنما يهتم بوصف الدوافع الإنسانية والعوامل النفسية التي أدت إلى تلك التصرفات، وإلى هذه الخيارات التي اتخذتها الشخصيات.

كل تلك العوالم المتدفقة تفوق بكثير كتابات عدد لا بأس به من تلك المدعوة روايات التي تقع صفحاتها بين أيادينا اليوم. ورغم ذلك فلقد آثر الأستاذ محمد التابعي أن ينوه في مقدمة كتابه بأنها ليست مذكرات، أو سردا لقصص خلاعة أو مجون الشخصيات العامة التي شاءت الأقدار أن تضعه في طريقها، على سبيل النميمة مثلًا. ولكنه حرص أن يصف بدقة الصحفي اللامع وبمشاعر الإنسان المثقف الراقي، وصفًا دقيقًا لحياة السياسية في مصر خلال تلك الحقبة المهمة. فكتب في مقدمة الكتاب:

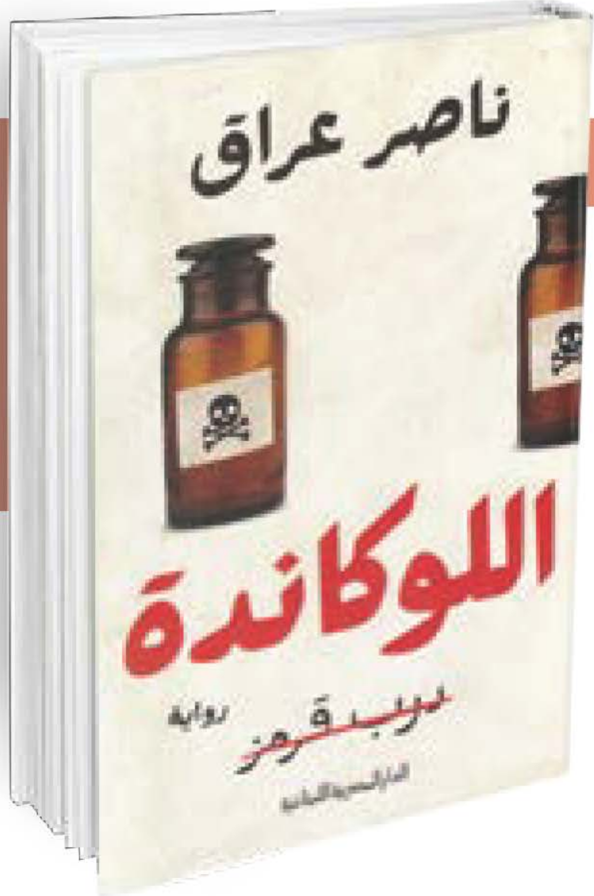
"هل أستطيع أن أروي كل ما أعرف وكل ما سمعته من صديق راحل كريم هو أحمد محمد حسين، وللصداقة حقوق، وعليها واجبات؟

وهل مما يستقيم مع حقوق الصديق، ولا يتنافى مع واجبات الصداقة أن أروي وأذكر كل ما عرفت، وكل ما سمعت؟

هذه هي الصعوبة، بل هذا هو الصراع بين الصحفي والأمانة الصحفية.. وبينه وبين سرية المهنة.. ثم الصراع بين الصحفي والإنسان."

في أحدث رواياته «اللوكاندة»:

هل يُجمِّل ناصر عراق الصورة السلبية ؟





يكتب:
أحمد رجب شلتوت

بدأت الألفية الجديدة بعالم آخر مغاير تماما لعالم مضى لتوه لكنه يبدو قديما جدا، لفرط ما شهد من أحلام كبار، اندثرت فجأة ولم يبق منها إلا حفنات من غبار، فأدت إلى تضبيب الرؤى، وأوجدت الحاجة إلى إعادة طرح أسئلة الماضي، الذي مثل مرجعا رئيسا للروائي الكبير ناصر عراق، فاعتمد عليه دون أن يستعيده، بل أعاد طرحه ومساءلته في روايته الأولى "أزمنة من غبار"، وما تلاها من روايات كشفت عن إدراك كاتبها للفارق الدقيق بين الماضي والتاريخ؛ فالتاريخ ليس هو الماضي، وإن كان كل منهما يعد واقعا سابقا، يجب أن نتعامل معه باعتباره نصا دائم التشكل والتغير، وهو نص ينبغي تأويله وإعادة النظر إليه وفيه، بل وإعادة تكوينه، من أجل استكشاف حقيقة ما نظن أنه قد حدث فعلا في الماضي، ربما لذلك شهدت الرواية - كمنتج أدبي - رواجا كبيرا في العقود الأخيرة، لأنها هي الفنُّ الوحيد الذي يمكنه التوفيق بين شغف الإنسان بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال.هذا التوفيق يلجئ الروائيين في أحيان كثيرة إلى "التخييل التاريخي"- وهو بحسب الدكتور عبدالله إبراهيم - المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية الوصفية، لتؤدي وظيفة أخرى، جمالية ورمزية.



ناصر عراق لم يمنح السلطة صوتًا واحدًا، ولم يكن في ذلك تنحية لها أو تهميشًا، فالجميع يتحركون وهم في حوزتها!

هذا التخييل لجأ إليه ناصر عراق في رواياته الأخيرة: "دار العشاق" و"الأزبكية" ثم "اللوكاندة"، وهي أحدث رواياته، وقد صدرت مؤخرًا طبعتها الثانية عن الدار المصرية اللبنانية، وتدور أحداثها خلال سنوات تولى عباس حلمي الأول حكم مصر بين عامي 1848 – 1854.

حوار القمة والسفح

ذهبت ولاية مصر إلى عباس حلمى عقب وفاة عمه إبراهيم، وفقا لنظام التوارث القديم الذي يجعل ولاية الحكم للأرشد فالأرشد من نسل محمد علي، وكان جده يتحسب لذلك اليوم فعمل على تدريبه على الحكم، فعهد إليه بمناصب إدارية منها: مدير الغربية، وبعدها ولّاه الكتخدائية التي كانت بمثابة رئاسة الوزراء الآن. ولكنه في كل ما تولاه من مناصب كان شديد القسوة على الناس يسيء الظن بمعاونيه، فأرسله جده مع عمه إبراهيم باشا في حروب الشام، وقاد فيلقًا، ولكنه لم يثبت بطولة أو تميزًا، وأخذ عليه عمه شدة قسوته مع جنوده وبطشة بأهالي المناطق التي يدخلها فيلقه، فكان ينصحه مرة ويأمره مرة بأن يغير من نفسه لكنه لم يتغير، فأبعده إبراهيم باشا عن الجيش وأعاده إلى مسقط رأسه بجدة، وبقى هناك أسيرًا لهواجسه المرضية مستسلمًا لميله المرضي إلى الحشيش، وهو ما يتناقض مع حرصه على إظهار تدينه الشديد.

وبدا أن مدينة جدة ستكون منفى أبديًا لحفيد محمد على، لكن الوفاة المفاجئة لعمه إبراهيم باشا وكان قد أصبح واليًا، أوجبت استدعاء عباس ليصبح واليًا على مصر، واستمرت ولايته مدة خمس سنوات ونصفًا، بقي خلالها على غرابة أطواره، وتطيره، وميله إلى التشاؤم والقسوة والعزلة، وكان عباس حلمي حريصًا على إظهار تدينه، الذي كان انعكاسًا لقلقه وخوفه الشديد من الموت،



فبالغ كثيرًا في إظهار تدينه، كما دفعه في ذات الوقت لقراءة الطالع ومحاولة معرفة الغيب. وزادت قسوته حتى مع الأمراء ومنهم عمه سعيد، وعمته نازلي هانم التي حاول اغتيالها لكنها نجت وهربت إلى الآستانة. واستشعر أن هلاكه مرتبط بنجاتها فمال أكثر إلى العزلة في قصوره، وقد أقامها في مناطق إما موغلة في الصحراء، كقصره الكبير في الريدانية التي أصبحت فيما بعد العباسية، وإما نائية عن المدينة كقصره في بنها على ضفاف النيل بعيدًا عن القاهرة، وهو القصر الذي قُتل فيه، والذي تدور فيه بعض أحداث الرواية.هكذا كانت الشخصية كما يحكي عنها التاريخ، وهي شخصية تُغري الكاتب ليتناولها باحثًا عن نوازعها المرضية وصراعاتها التي لا تنتهي، ومخاوفها التي لا تهدأ، لكن هذا لم يكن هدف ناصر عراق الذي أراد مواصلة مشروعه الإبداعي الخاص الذي بدأه في "دار العشاق"؛ فتسير الأحداث في خطين متوازيين، أحدهما يجسد الصراع عند قمة السلطة، والآخر يستطلع ما يجري في السفح، حيث البشر المسحوقون من سكان القرى أو أزقة المدينة، فيقيم بينهم حوارًا يرسم من خلاله صورة لذلك العصر، يظهر الروائي من خلالها مدى تأثير ظلال ما يجري في القصور على حياة البسطاء. كما يؤكد من خلالها على ملامح صورة الآخر الأجنبي باعتباره إنسانًا وليس عدوًا، وهي الصورة التي تجلت ملامحها في أعماله السابقة.

تعدد الأصوات

هذا الحوار المقصود بين قمة السلطة وسفح المجتمع، ما كان له أن يكون مُقنعًا ومؤثرًا في وجود راوٍ واحد عليم، يهيمن على السرد، ويضع كل خيوط الحكايات في قبضة يده، ولذلك خالف الكاتب عادته في أعماله المعتمدة على التخييل التاريخي، فكان لابد من توزيع مهمة السرد على عدد من الرواة، أو الأصوات، فالصوت الروائي يعبر عن وجهة نظر الشخصية تجاه نفسها، وواقعها، وهو ما فعله الكاتب عبر أصوات أربعة تناوبت على السرد، وبشكل شبه متساوٍ، فأسمعنا صوت "عليوة أبو زهرة" في خمسة فصول، ومنح فصولًا أربعة لكل من: "الدكتور ويليام براون"، وزوجته "مارجريت"، و"بدرالدين أباظة" الذي يمثل نقيضًا لعليوة.وهنا يلاحظ القارئ أن الكاتب لم يمنح السلطة صوتًا واحدًا، ولم يكن في ذلك تنحية لها أو تهميشًا، فالجميع يتحركون ويتحدثون وهم في حوزتها وتحت تأثيرها، وغير بعيدين عن قبضتها، فسطوتها كانت حاضرة وإن بشكل غير مباشر.

تبدأ الرواية بصوت الفلاح عليوة أبو زهرة، ودون مقدمات يقوم بتعريفنا بنفسه، قائلًا: "اسمي عليوة أبو زهرة. أُكمل عامي التاسع عشر بعد أيام. في النهار أتعرق بغزارة يوميًا وأنا أكدح في زراعة أرض الوالي برفقة أبي وشقيقي الأصغر. وفي المساء نتقاسم الخبز والهموم في بيت طيني بسيط في قرية الشموت ببنها".

نلاحظ هنا أن عليوة رسم لنفسه صورة غائمة دون ملامح خاصة، وذلك كان مقصودًا، فالكاتب أراده ممثلًا لطبقته، فلم يذكر

إلا تعرقه وكدحه، وهمومه في البيت الطيني، وكلها قواسم مشتركة بين الغالبية العظمى من الفلاحين، الذين يعانون التهميش، لذا لم يدعه الصوت الآمِر يسترسل في الحديث عن نفسه، فقد صرخ في الجنود: "امسكوه.. هذا هو المطلوب، كما أوصى كبير المنجمين، وأبلغ مولانا الوالي عباس بذلك حسبما تقول الأبراج والنجوم".

يمسكون به، ويسوقونه إلى القصر، وجريمته أن الأوصاف التي ذكرها المنجمون للوالي تنطبق كلها عليه، وهناك يطمئنونه أن مهمته بسيطة: "ستتذوق طعام الوالي قبل أن يُقدم عظمته على تناوله"، خشية أن يُدس له السم في الطعام، وقد انتشرت هذه الوظيفة في العصر المملوكي وبدايات الحقبة العثمانية، ثم قلت أهميتها وكادت تندثر، لكن المخاوف المرضية التي سيطرت على الوالي عباس حلمي أعادت الأهمية للجاشنكير، وهو هنا فلاح شاء سوء حظه أن تنطبق عليه الأوصاف التي حددها المنجمون لضمان نجاة الوالي من الموت، هكذا تكشف الرواية دون مباشرة عن شخصية الوالي، وتسهم حكاية عليوة أبو زهرة في إثراء صورة الوالي، رغم أنه لم يره، لكن سماته النفسية والعقلية ترسمها الحكايات عن النبوءة والحلم والكائنات التي يقتنيها في القصر من قطط وكلاب وأسود وثعابين.

عليوة النحيل الذي خاصمته الدهون، يرى "أدهم بك الأرناؤطي" مجرد كِرش رجراج، يكره أن يصير مثله، فيضيق بوظيفته، ويصبح القصر سجنًا فيخطط للهرب منه، فيتمارض، يتلوى ويصرخ ممسكًا بطنه موحيًا بأن أحدهم دس السم في طعام الوالي، وهنا فقط يكتسب الفلاح أهمية فيستدعون له الطبيب الإنجليزي "ويليام براون"، وعندما يطمئن عليه الطبيب، يصارحه بحقيقة أمره، وفي النهاية يساعده الطبيب على الهرب، ويأويه في بيته ثم في العيادة. وبعدها "اللوكاندة" التي أقامها في درب قرمز، ويحرص الوالي على استعادة عليوة ليأمن على نفسه، ويظل عليوة مطاردًا لكن العسس المنتشرون في كل مكان، وقلة حرص عليوة يوقعان به، فيعود إلى القصر موقنًا أنه لن يخرج منه حيًا، لكن عودته صادفت يوم اغتيال الوالي، ففقد أهميته لدى السلطة، فتنتهي مأساته ويحصل على حريته.

الأجنبي طيبًا

خلَّفت العهود الاستعمارية التي مرت بها الأقطار العربية صورة السلبية للآخر الأجنبي، فهو التركي الفظ الغشوم، أو الغربي القاتل إن كان جنديًا، أو المحتال إن كان سائحًا أو تاجرًا، هذه الصورة سلبية استمرت طويلًا وأكدتها ندرة الاحتكاك بين المواطن العربي والآخر الغربي، وقد تغيرت تلك الصورة تدريجيًا، بفضل زيادة الاحتكاك والتعايش بين العربي والغربي، وأيضًا لزيادة وعي الروائيين الذين أدركوا أن الآخر مثلنا، إنسان، قد يكون طيبًا أو يكون شريرًا، لكن ليس ثمة صورة واحدة ثابتة للآخر، هذا التغير يبدو ملموسًا في عدد كبير من الروايات العربية الصادرة في ربع القرن الأخير، ومنها روايات ناصر عراق؛ ففي روايته "دار العشاق" التقينا بالخواجة "شارل" الذي أسس أول مدرسة لتعليم اللغة الفرنسية، وكان يعتبر نفسه مصريًا، ولم يكن شارل استثناء، فها هو "ويليام براون"، وزوجته "مارجريت" وغيرهما، بشر أسوياء، ولعل مهنة "ويليام" كطبيب أن يقاوم الألم والموت فضلًا عن تكوينه الثقافي ونشأته كيتيم فقير، كل تلك العوامل تبرر لنا اختلافه عن آخرين مثل القنصل الانتهازي "مُرى"، أو "أندرو" المحتال، وهذا طبيعي وإنساني، فالبشر ليسوا سواء، والاختلاف بين "ويليام" و"أندرو" مثل الاختلاف بين "عليوة" و"بدرالدين".

للآخر الأجنبي التي خلَّفتها العهود الاستعمارية في الأقطار العربية

هكذا تكتسب الرواية بعدًا إنسانيًا من خلال تأكيدها على أهمية التواصل بين الأنا الوطني والآخر الأجنبي، وهو ما ظهر ابتداء من لوحة الغلاف، فنرى شطبًا على "درب قرمز" المكتوبة بخط صغير، بينما "اللوكاندة" عنوان بارز يحتل بؤرة اللوحة، فهكذا تنحي عتبة الغلاف "الدرب" باعتباره مكانًا مغلقًا يصلح للاختباء والانزواء، لتحل محله "اللوكاندة" المعدة لاحتواء الغرباء والتي تتيح لهم من خلال تجاورهم فيها فرصة للحوار والتواصل الإنساني.وهذا ما أدركه "عليوة" الفلاح البسيط الذي هرب من قصر الوالي ليحيا في "اللوكاندة"، التي وجد فيها حريته، ومارس فيها إنسانيته.



روائيون وقصاصون وصناع أفلام في قلعة النغم

الموسيقى والسرد

محمد الربيع محمد صالح

كاتب سوداني

في عام 1984، مررت بتجربة جعلتني أعيد النظر والتأمل في علاقتي بالموسيقى، وفي وعيي لها، ولدورها في تكويني وصياغة علاقتي بمحيطي الاجتماعي والإنساني، وأدت هذه التجربة إلى نقلي من حالة المستهلك التقليدي لعطايا الموسيقى، إلى حالة من التساؤل والرغبة في اكتشاف الانقلابات النفسية، التي تحدث في لا وعينا لحظة حضور أو غياب الموسيقى.

كنا لحظتها أحد الأصدقاء وأنا في مدينة "كادقلي" في محافظة كردفان الجنوبية بالسودان، ذات صباح خريفي تتحاوم غيومه المثقلة بالماء في سماء المدينة، حين طرق مسامعنا صوت ربابة تتدافع منها الأنغام معبأة بالشجن، فتكسر إيقاع الضجيج في السوق الصغير، فيتجه من في الجوار، تلقائيا بسمعه إن لم يكن بخطاه، ناحية النغم.

كان العازف متوحداً مع ربابته، اسمه أحمد، وهو من أهالي تلك المنطقة، التي يعتمد أهلها على موسيقى مزامير القصب وإيقاعات الطبول الإفريقية، والرقص في قضاء حوائجهم العملية، مثل الزراعة والرعي والحصاد. في تناغم عجيب بين حاجات الروح وحاجات الجسد، وأدوار العقل.

البراعة الواضحة في العزف، والأنغام الساحرة التي تطلع من



بين أنامل أحمد وأوتار الربابة، لا تترك مجالاً لأحد للتغافل، فوجد الجميع أنفسهم يتدافعون ناحيتها، في شكل أقرب إلى ما ورد في أساطير اليونان، عن عازف المزمار، الذي تراكضت وراءه حتى الفئران.

كان أحمد أعمى.. وكانت الموسيقى ضوءه الوحيد، يستعين بها على التواصل مع العالم حوله، ويعبر بها عن إنكاراته الخفية لعالم يعتبر العمى نقصاً في الجسد وفي الروح.

كانت الموسيقى لغته، أوقفنا أحمد في مقامه قرابة الساعة من الزمان، لم ننبس خلالها بنت شفة، واكتفى كل منا بالضرب عميقاً في غياهب روحه، يجوس في العوالم والأبـواب العجيبة، التي فتحها أحمد في نفسه.

بعدها تفرق الجميع، وبقينا صديقي وأنا، نحاوره، في كيفية استخراج هذه الألحان العجيبة من جسد الربابة! وحين عرفنا أنه صاحب هذه الألحان تأليفاً وعزفاً، سألناه ماذا تريد أن تقول؟!

فقال لنا: أحاول أن أسرِّب أفكاري ومشاعري للمرأة التي أحب، والتي يقف أهلها حائلاً بيني وبينها، لأنهم يرفضون أن تتزوج ابنتهم من رجل أعمى، ولما يئست، وأدركت أنه لن يكون لي لقاء معها، صرت أعزف أفكاري وأقوالي، فيقوم البعض بعزفها في حفل أو نفير لحصاد، أو مناسبة اجتماعية، فتعرف هي أنني صاحب اللحن.

الحفيف موسيقى الطبيعة في جسد المكان عند إبراهيم إسحاق

وكشف لنا أحمد في حوارنا ذاك، عن كيفية إنتاج اللحن، من خلال إصغائه المستمر لحفيف أوراق الشجر، ولقطرات الماء في خريف" كادقلي"، وفي صوت الأبقار



والأغنام العائدة إلى حظائرها في المساء.

غنى لنا أحمد، إحدى أغنياته لامرأته المستحيلة، بلهجة أهله، وعندما قلنا له اعزف لنا أغنيةأخرى، وغنى بالعربي، غنى لنا أغنية شهيرة يحفظها معظم السودانيين، يقول مطلعها:

أعيش في ظلمة وأنت صباحي
انت طبيبي.. وأموت بجراحي.

إطار وجودي

الموسيقي السوداني العظيم برعي محمد دفع الله، رحمه الله"1927-1999" من الذين أسهموا في تكوين أرشيف باذخ لما يمكن أن يسمىّ "موسيقى سودانية" فإلى جانب ألحانه العظيمة التي حملت خبرات السودانيين الوجدانية على أجنحة من الموسيقى التي تتقاطع "ثيماتها" مع المكون النفسي والوجداني لإنسان السودان- ورغم الصعوبات التي تكتنف من يحاول مقاربة دلالة تعبير "موسيقى سودانية" -إلا أنه على الأقل يسهل على السوداني التعرف على موسيقاه، وإعلان "سودانيتها"، ويبدو أن المسألة إذا تطلبت تبريراً أو إجابة عن سؤال: كيف تكون الموسيقى سودانية أو صينية أو يابانية؟ تضطر الذي يحاول الإجابة إلى إحالة الأمر إلى قضايا تخص المزاج والوجدان والذوق، وهي مجردات تجعل السؤال أكثر سهولة من الإجابة.

الزغرودة اعلان للدخول في نغم الألفة في سرد الطيب صالح

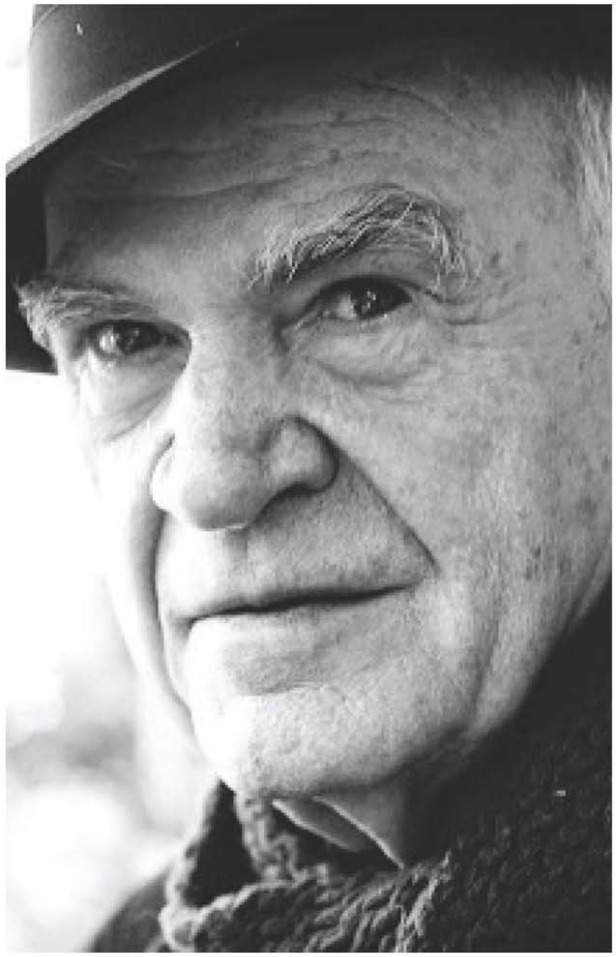
موسيقى عظماء التشيك وكبار مكونيه إطار وجودي في روايات كونديرا

وفي أحسن الأحوال يشير البعض إلى "التون" أو "ربع التون" أو "نصف التون"، لتوصيف المظهر أو الجانب الشكلي من سر الموسيقى، وعلاقتها بالجغرافيا والتاريخ، أو بالهوية الخاصة لتكوين ما.

لذلك أجدني دائماً أقول: إن توضيح معنى كلمات مثل موسيقى سودانية، أو إيقاع غربي، أشبه بتعريف أو وصف الحب الذي قال أحد الشعراء في تعريفه بأن "الحب.. ما بيا"، أي ما أشعره الآن هو الحب.

فعلى الرغم من شيوع هذه العاطفة، وكونها أشبه ما تكون بقاسم مشترك أعظم بين الخلق، إلا أنه لم يغامر أحد في تعريفها، واكتفى معظم من كتبوا عنها الإشارة إلى مظاهرها، مثل ما فعل العلامة ابن حزم في كتابه "طوق الحمامة في الألفة والألاف".

والألفة والألاف، هي في ظني المداخل الأقرب إلى وصف أو شرح أو التأمل في جماليات البناء النغمي، لألحان وتكوينات برعي محمد دفع الله الموسيقية، الذي اشتهر بقدرته على تحويلها إلى علامات تختزن داخلها مشهدية السوداني العاطفية





وعلاقته بالمكان وإيقاعه النفسي وهو يعمل وهو يحب وهو ينتج حياته.

لذلك يترنم الناس في السودان، بألحان أغانيه، مثلما يترنمون بألحانه الصرفة التي لا يخالطها كلام أو غناء، مثل مقطوعة "خرير الجدول" التي تتجاوز الوصف الرومانسي المحدود لعلاقة السوداني بالطبيعة، وتعاكس صوت الماء وموسيقى انسيابه في نفسه ووجدانه، إلى نوع من التكرار في الوحدات النغمية، يوحي بشكل مباشر، بطابع قدري لهذه العلاقة، يحولها من عادة إلى مصير. مصير مشحون بالأشجان وألوان الارتباط، الذي يحيل إلى أكثر لحظات السوداني حيوية وجدوى وجمال.

وعندما استمع إلى موسيقى برعي محمد دفع الله، أستطيع أن أفهم كيف غامر الروائي التشيكي ميلان كونديرا بتحويل الموسيقى، موسيقى عظماء التشيك، وكبار مكونيه، إلى إطار

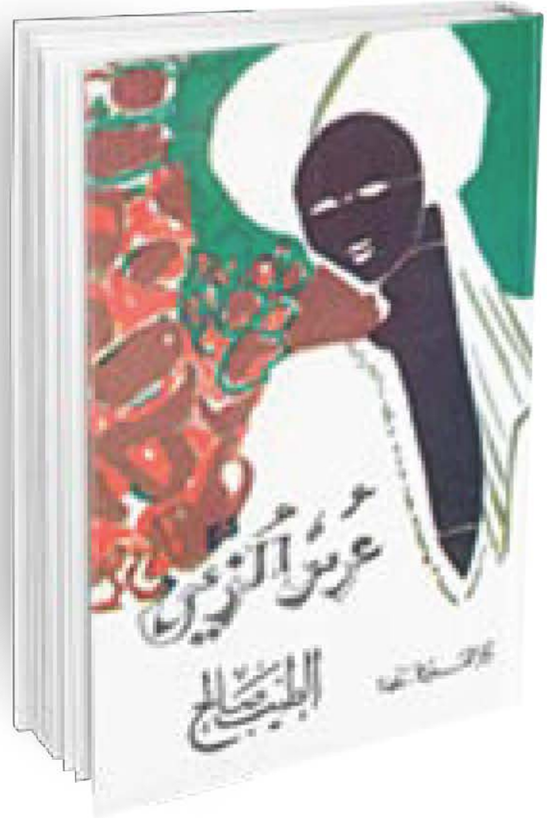
موزارت يختزل العلامات والتفاصيل إلى جوهر نغمي فريد

وجودي، وإلى بناء سردي، يحتوي مصائر شخصياته في رواياته، مثلما أشار في شهادته في الكتاب الذي ترجم إلى العربية بعنوان "خيانة الوصايا".

فالمنفى بالدلالة التي يشير إليها كونديرا لا يمكن خلق مصدات نفسية ومعنوية تقي الإنسان الارتهان للصدأ، دون إطار موسيقي عظيم!

حفيف أوراق أشجار "المرخ"

في حوار في منتصف التسعينيات مع الروائي السوداني إبراهيم إسحق إبراهيم صاحب روايات: حدث في القرية ومهرجان المدرسة القديمة، وأخبار البنت مياكايا، وفضيحة آل نورين، ووبال في كلمندووقصص :ناس من كافا، قال لي: حفيف أوراق أشجار "المرخ" في غابات بلدي "دارفور"يعني لي أشياء كثيرة



مرتبطة بوعي للوجود. ويتسرب إلى كتاباتي الروائية.

والحفيف، موسيقى، تنبعث من أوراق الشجر، وهي جزء من سيمفونية هائلة تعزفها الطبيعة، وعند إحالة الطبيعة إلى موقعها في المكان، تشير بشكل مباشر إلى الألفة، بكل ما تعنيه من تفاصيل ودلالات ومعان. إذ يمكن ببساطة أن يختزل هذا الحفيف، صورة البيت والأهل والجيران والحبيبة والأصدقاء، فيخرج من موقعه في التجريد المحض ـ نغم معلق في سيمفونية الطبيعة، إلى ملموسية محضة، يستحضر فيها السامع صورة بيته وأهله ورموز الألفة عنده. وقد ألهمني هاجس الموسيقى وأثر الوجودي إلى إعادة قراءة نصوص إبراهيم إسحق من هذا المدخل، كيف يمكن استعارة إطار نغمي في البناء السردي لشخصية أو موقف أو حدث. ولم يراودني الشك لحظة في أن روايات إبراهيم إسحق هي موسيقى وجود.

وهو لا يستعير هذا الجوهر فقط في عمله الروائي، بل يمضي أبعد إلى استخدام أصوات الطبيعة ونغماتها وتقليد الإنسان لها في نصوصه، ويحاول إيجاد معادل لغوي لها، مثل قوله في رواية وبال في كلمندو :"انصرفت مستورة، وأنا أعقبت التُكل (المطبخ) أجمع الحطب المشقوق، جدتي أم سلمة كانت تحذرني في العمرايات (قرية) وأنا بنجوسة (صغيرة): عيب إذا جا الضيف، ست البيت تجري على ضهر التكل بالفاس "گوگو، كنك" (كأنك) للضيف تخبط في راسو.. گوگو حطبنا ما في گوگو.. ملاحنا ما في.. عصيدتنا ما في.. گوگو.

ظلّت تعدد لي خبطات تلك الفأس، تثرى علي، تكسر دماغي كسراً، والنجوم تغيب الواحدة تلو الأخرى، حتى وجدتني مع حـلاوة الأذان. تنهر عـلى عـجـوز أم سلمة من جديد: كلتومة؟ يا كلتومة؟ يا كلتومة قومي احلبي الغنم! فقفزت بالمحلاب في يدي اتعثر على أغطياتي وأحـذر أن يسمعني الضيف.. يا للعيب.. شَو شَو حليبنا ما في.. شَو شَو روبنا ما في، ثم استدركت يا لفرحتي إننا لم يكن لدينا ضيف هذا الأسبوع، وهبطت أنفاسي مـن هيجان ملعون". والمشهد في أصله يقدم سردية عن علاقة الضيف بالمضيف، ويكشف عن الأثر الاقتصادي، في ذلك السـيـاق الـذي يعيش أهله في رقَّة من العيش والحال. وينتهي إلى قمة وجودية تتحول فيها كل هذه التفاصيل إلى لحن كثيف متماسك يرمز ويدل ويوحي "يصبح علامة ودلالة على هوية".

والروائي الكبير الطيب صالح"1929-2009"، وظف المشهدية الموسيقية في رواياته "عرس الزين"و"بندرشاه" ليدل على الألفة، وعلى قوانينها في قرية على منحنى النيل، يستعين أهلها على الوجود وعلى صياغة موقفهم الاجتماعي وعلاقة الذات بالآخر، من خلال موسيقى الطنبور، وهو "ربابة يعزف عليها أهل شمال السودان مشاعرهم"، والأهازيج، والزغاريد التي هي "موسيقى تعبيرية أو تصويرية مرتبطة بمشهد الألفة".

في الرواية يعبر أهل القرية عن احتفائهم بالغريب من خلال منحه قطعة أرض زراعية وبيتاً وتزويجه بإحدى بناتهم، ويقيمون لذلك الأفراح وعندما عرفت إحدى النساء العابرات أن هناك عرسا استهلت تعبيرها بزغرودة وصفها الطيب صالح في حديثه

الي في عام 2005هنا في الدوحة: بأن تلك الزغرودة كانت وسيلة هذه المرأة للدخول في نغم الألفة الكبير، وأنها إعلان عن هذا الشعور الذي يحولها إلى حبّة قمح ليست عزلاء، بل ضمن كوم قمح، ولحن ليس أعزل، بل ضمن نغم كبير للألفة.

وكذلك تدخل جمجمة "بنجي" في رواية" الصخب والعنف" لوليم فوكنر في هذا الإطار التعبيري الوجودي العجيب.

أساطين الفن السابع

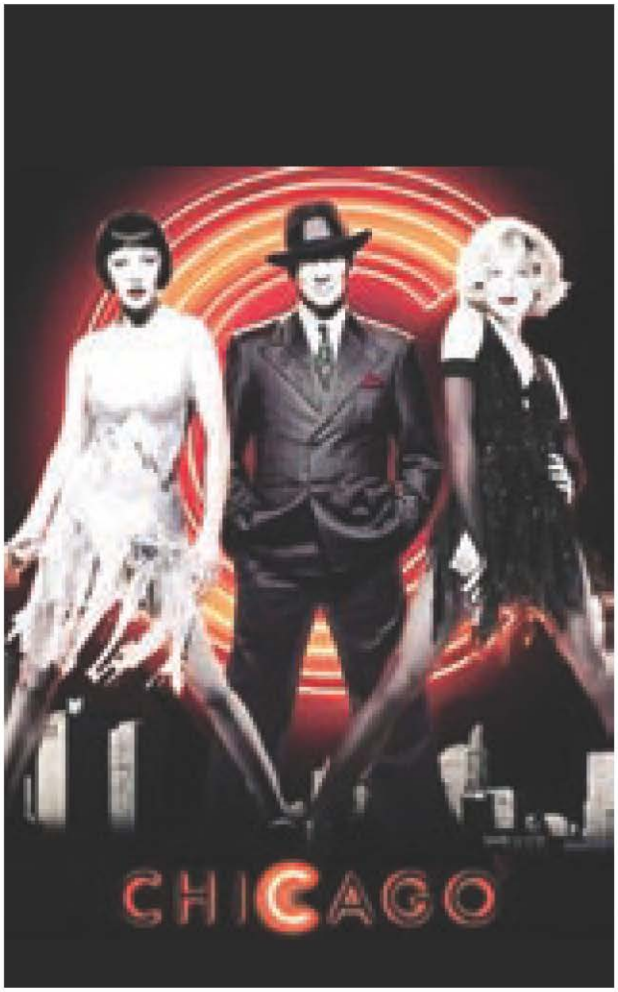
اكتشف أباطرة السينما في هوليوود، أنهم غادروا متردماً مهماً جداً في إنتاجهم السينمائي، هو الموسيقى. فأنتجوا أفلاماً، هي في الأصل ملاحم موسيقية، أطلقوا عليها تصنيف "ميوزيكالز" مثل: كل هذا الجاز، وشيكاغو، وحمى ليلة السبت، وغريز، ومولان روج.. إلخ.

وكلما أنتجوا فيلماً في هـذا الإطـار، فوجئوا بملايين البشر، الذين يتدافعون نحو شباك التذاكر، إلى حد أنه لم يدخل أي فيلم من هذا النوع، في قائمة الأفلام الخاسرة أو الفاشلة، بل أصبح مخرجو هذا النوع من الأفلام، من الطائفة الممتازة التي يطلق عليها بدون تحفظ لقب أساطين الفن السابع.

ولا يمكن تجاوز "سر" الموسيقى في هذا اللعب الجميل بالأضواء والظلال والألوان ودائماً ما يخامرني شعور بأنه يكفي هذه الأفلام أن تدخل فيها الموسيقى كعنصر تكويني، حتى تصبح مرشحة للأوسكار وهي على الورق.

فباللحن والنغم، يمكن اختزال ملايين الكلمات والتعبيرات عن العواطف والمشاعر والأفكار. ويد البطل أو البطلة التي تمتد في مشهد موسيقي راقص، في استعراض داخل الفيلم تعطيها الموسيقى امتداداً لا نهائياً، يخرجها من رمزية المشهد إلى وجدان الناس بشكل مباشر. وهكذا كنت أشعر عندما تمتد يد نيكول كيدمان في "مولان روج" أو ترافولتا في "حمى ليلة السبت" أو كاترين زيتا غونز في "شيكاغو".

ولا أظن أن مؤرخاً لتاريخ الموسيقى وعلاقتها بالسينما، يمكن تجاوز ملحمة مثل "أوبـرا كارمن" التي استطاع فيها أن ينقل ملمحاً فارقاً من الجوهر الإسباني، بتوظيفه



لجماليات "الفلامنكو"، في فيلم صورت معظم مشاهده في مسرح من المرايا، تتعاكس عليه صورة الأبطال الذين يعبرون عن عشقهم ومخاوفهم وخذلاناتهم، بالرقص على أنغام وإيقاع هذه الموسيقى.

وبالطبع، يمثل فيلم "أماديوس" في سيرة الموسيقى العظيم ولفغانغ أماديوس موزارت، قمة من قمم الخيال الإنساني، الذي يستمد عظمته الباذخة من الموسيقى التي ينتجها هذا الموسيقي.

والفيلم يكشف بالصورة والصوت قـدرة مـوزارت الهائلة، عـلى تمثيل الـعلامـات والتفاصيل والأحـداث، واختزالها بضربة وتر، إلى جوهر نغمي فريد، يقول كل شيء دون هرطقة أو استطراد.

علامات نغمية تختزن داخلها مشهد الانسان العاطفي وعلاقته بالمكان

ذاكرة النغم:



رياض السنباطي

الملك المتوج على عرش تلحين القصيدة العربية



يكتب: د. أحمد إبراهيم

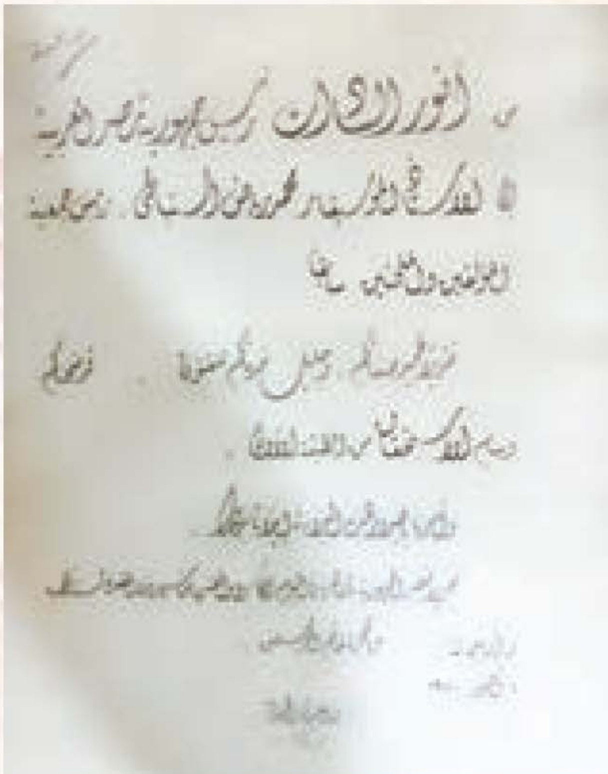
هو أحد رموز الفن الأصيل المتطور، أثرى وجدان المستمع العربي من المحيط إلى الخليج على مدى خمسين عاما؛ رائدا ومبدعا استطاع أن يحتل مكانة مرموقة في ساحة الموسيقى والغناء العربيين بفضل استيعابه لروائع النغم الذي يفيض به تراثنا الفني الأصيل من قصائد وأدوار وموشحات، ولم يتوقف عن الإبداع منذ نهاية عشرينات القرن الماضي، إلى أن رحل عن دنيانا عام 1981، فقد كان ملحنا فذا تغنى بألحانه نجوم الغناء العربي على مدى عدة أجيال، كما كان مطربا متميزا يدخل القلوب من فرط إحساسه وصدق أدائه، وكان مؤلفا موسيقيا بارعا لايزال المبدعون من كل الجنسيات يتبارون في عزف مؤلفاته الموسيقية حتى الآن، وهو صاحب مدرسة رائدة في العزف على آلة العود لا يجاريه أحد في عزفه.

إنه رياض السنباطي الذي توج ملكا على عرش القصيدة العربية المغناة دون منازع.

بلغ السنباطي أوج مجده عندما امتزجت إبداعاته اللحنية بإبداعات أم كلثوم الغنائية، فلا يذكر اسمه دون ذكر اسمها. فهو صاحب فضل كبير في تطور أعمالها الغنائية، منذ أول لحن غنته له «على بلد المحبوب وديني» في منتصف ثلاثينات القرن الماضي، وحتى آخر ما غنت من ألحانه في أوائل السبعينات «القلب يعشق كل جميل».

فقد ظل السنباطي ملحنها الوحيد لسنوات عديدة، ولذا خصته من بين سائر ملحنيها بلقب (العبقري).

وكان السنباطي يحرص على استغلال طاقات وإمكانات أي صوت يتعامل معه، ويبرز المناطق الصوتية المتميزة واللامعة لهذا الصوت، فقد لحن للعديد من المطربين والمطربات عشرات الألحان الرصينة التي اتسمت بالأصالة العربية والأنغام الشرقية مع لمسته التجديدية، وقد حققت جميعها شهرة كبيرة لمن غنوها، ومنها مثلًا: «يارايحين للنبى الغالي» ليلى مراد - «لحن الوفا» عبد الحليم حافظ مع شادية - «لعبة الأيام» وردة - «إلهي ما أعظمك» نجاة الصغيرة - «شفت حبيبي» محمد عبدالمطلب - «لا يا روح قلبي» فايزة أحمد - «على بلد المحبوب وديني» عبده السروجي (غنتها بعده أم كلثوم) - «ليه يا بنفسج» صالح عبدالحي - «آه م العيون» عبد الغني السيد - «شرفتنا آنستنا» صباح - «تلات شهور ويومين اتنين» شادية - «إذا ما الليل» سعاد محمد - «يا ناسيني» شهر زاد - «لبيك يا ربي» فدوى عبيد - «مصر لم تنم» - محرم فؤاد - «عايز جواباتك» نجاح سلاّم - «يا بختها يا بختها» نجاة علي - «يا أوتومبيل يا جميل محلاك» نور الهدى - «إن كنت ناسي أفكرك» هدى سلطان - «كيف ترقى رقيك الأنبياء» ياسمين الخيام - «والتقينا» عزيزة جلال.



نشأته:

ولد محمد رياض محمد السنباطي في 30 نوفمبر عام 1906، في فارسكور التابعة لمحافظة دمياط، للمنشد والمقرئ محمد السنباطي مطرب الموالد والأفراح والمناسبات الدينية في قرى شمال الدلتا، وكانت فرحته بميلاد ابنه لا تقدر لأنه جاء بعد ثمانية بنات، وانتقل الوالد بأسرته إلى مدينة المنصورة بحثًا عن المجال الأوسع للأفراح والحفلات، فعاش رياض سنوات طفولته وصباه على ضفاف النيل، وتفتحت أذناه على سماع أبيه وهو يغني ويعزف على آلة العود

أثناء تدريب فرقته على أداء القصائد والأدوار والموشحات والتواشيح الدينية، وقد ألحقه والده وهو في الخامسة من عمره بكُتّاب الشيخ على مرسي بالمنصورة ليحفظ القرآن الكريم، ثم ألحقه بالمدرسة. ولكن الفتى الصغير لم يكن مقبلًا على الدراسة بقدر شغفه بفنون الموسيقى والغناء، فكان يهرب من المدرسة ويذهب إلى ورشة نجارة قريبة منها ليستمع إلى صاحب الورشة وهو يعزف على العود في وقت فراغه.

بلبل المنصورة:

عندما وصل السنباطي الصغير إلى الخامسة عشر من عمره أصيب بمرض عصبي في عينيه منعه من مواصلة الدراسة، وأجمع الأطباء على أن علاجه الوحيد هو الترويح عن النفس والتجول في المزارع والحقول للاستمتاع بالمناظر الطبيعية.

وفي ذلك الوقت استمع إليه والده بالصدفة وهو يغني طقطوقة «ناح الحمام والقمري على الغصون» وهي من الأغنيات الشعبية الرائجة آنذاك، فأعجب بصوته وأدائه، وأدرك أن مستقبلًا باهرًا في مجال الموسيقى والغناء ينتظره، فاهتم بتحفيظه الأدوار والموشحات القديمة، ثم إصطحبه ليغني معه في الأفراح والليالي، واستطاع رياض في وقت قصير أن يؤدي بنفسه وصلات غنائية كاملة من ألحان والده، ومحمد عثمان، وداود حسني، وإبراهيم القباني وغيرهم، وحقق نجاحًا كبيرًا في قرى المنصورة والمدن المجاورة لها، حتى أصبح نجم الفرقة الأول. وأشتهر بلقب «بلبل المنصورة».

تكوينه الفني:

تتلمذ رياض السنباطي على أيدي عديد من مشاهير المطربين في أوائل القرن العشرين، وذلك دون أن يراهم؛ إذ كان يستمع إلى أسطواناتهم عبر الجراموفون، ومنهم:عبد الحي حلمي، والشيخ يوسف المنيلاوي،والشيخ سيد الصفتي، والشيخ أبوالعلا محمد، بالإضافة إلى العبقري الشيخ سيد درويش، وإن ظل أستاذه الأول هو والده الشيخ محمد «السنباطي الكبير» الذي قام بصقل موهبته وتحفيظه تراث الموسيقى العربية، وأدوار عبده الحامولي، ومحمد عثمان، وموشحاتهما هم وغيرهما، وقد عهد به والده إلى صديقه محمد شعبان، مدرس الموسيقى بالمنصورة فتعلم على يديه العزف على آلة العود.

السنباطي وسيد درويش:

في عام 1922 زار فنان الشعب سيد درويش مدينة المنصورة، واستمع إلى السنباطي الصغير وهو يغني أحد أدواره المشهورة «ضيعت مستقبل حياتي»، فانبهر بأدائه المتقن وإحساسه المرهف، وقال لوالده: «لا تترك ابنك في المنصورة لأن لديه استعدادًا كبيرًا



للموسيقى، وأنصحك بضرورة سفره إلى القاهرة لدراسة علوم الموسيقى على أيدي الأساتذة هناك»، وقد كان رياض متيمًا بالشيخ سيد درويش ويحفظ العديد من ألحانه ومنها: دور «يوم تركت الحب»، والدور الشهير «أنا هويت وانتهيت» وغيرهما، وقال عنه فيما بعد «من يستطيع أن يفعل شيئًا بعد «سيد الكل» سيد درويش؟!».

أول من لحّن للملاح التائه:

وخلال الأيام التي قضاها سيد درويش بالمنصورة كان يصطحب معه رياض السنباطي إلى محل حلواني «روندو بلو» وهو ملتقى الأدباء والفنانين بالمدينة، وفيه تعرّف على الكثيرين منهم ومن بينهم الشاعر على محمود طه فأهداه قصيدة «يا مشرق البسمات أضئ ظلام حياتي» في أول تجربه له في التلحين، وبذلك كان السنباطي أول من لحّن وغنى لابن المنصورة الملاح التائه.

تقدم رياض السنباطي لدراسة الموسيقى فتم تعينه أستاذًا:

في عام 1928 انتقل السنباطي إلى القاهرة، ليبدأ مشواره الفني بالعاصمة، وتقدم بطلب للدراسة بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، الذي كان اسمه "نادي الموسيقى الشرقي". واختبرته لجنة




من جهابذة الموسيقى في ذلك الحين، وكانت المفاجأة أن أعضاء هذه اللجنة انبهروا جميعًا بقدراته الفنية ومهاراته الفائقة في العزف على آلة العود، ورأوا أن قدراته الفنية أكبر من أن يكون مجرد طالب، فأصدروا قرارهم بقبوله طالبًا بقسم الأصوات وتعيينه أستاذًا لآلة العود.

وفي المعهد تتلمذ السنباطي على أيدي: حسن أنور ومحمود رحمي وصفر على، كما أجاد التدوين الموسيقي على يد جميل عويس عازف الكمان الشهير في أوائل القرن العشرين، وسرعان ما اتضح لأساتذته أن ما حفظه من والده من موشحات وأدوار يفوق ما يتم تدريسه بالمعهد.

ومن خلال حفلات المعهد الشهرية بدأت تتسع شهرة السنباطي كمطرب وملحن وعازف بارع على العود.

السنباطي عازفًا في فرقة عبدالوهاب:

في بداية مشواره الفني، وقبل أن يتفرغ للتلحين، عمل السنباطي عازفًا على العود في فرقة محمد عبدالوهاب في أول أفلامه «الوردة البيضا» عام 1933، وظهر في أحد مشاهد هذا الفيلم، وكانت جميع المقاطع الموسيقية لآلة العود خلال غناء عبدالوهاب من أداء السنباطي، ومنها مونولوج «ضحيت غرامي» وغيره من الأغنيات، بالإضافة إلى الموسيقى التصويرية للفيلم، وبخاصة مقطوعة «لغة الجيتار».

وللسنباطي العديد من التسجيلات في أغنيات موسيقار الأجيال من أشهرها: عزفه المنفرد في قصيدة "النهر الخالد".

اتجاهه للتلحين:

لم يستمر عمل السنباطي في المعهد أكثر من ثلاث سنوات، قدم بعدها استقالته بعد أن اتخذ قراره بخوض غمار عالم التلحين، وكان ذلك في مطلع الثلاثينات من القرن الماضي، حين عرّفه الشاعر حسين المانسترلي على شركة أوديون للأسطوانات التي كانت تحتكر إنتاج الأغاني في ذلك الوقت، وقت كانت الاسطوانات هي الوسيلة الوحيدة لنشر الأعمال الموسيقية والغنائية، فقدمته الشركة كملحن في أغنيتي: "يا حبيب الله" «قيام الحجيج» - و"امتى نعود لك يا نبي" «عودة الحجيج»، وهما من كلمات حسين المانسترلي وغناء أحمد عبدالقادر، ثم لحّن للعديد من مطربي ومطربات الشركة ومنهم: صالح عبدالحي - فتحية أحمد - عبدالغني السيد - نادرة - ليلى مراد - نجاة علي - رجاء عبده وغيرهم.



السنباطي نجم الإذاعة:

كانت بدايته الإذاعية مع الإذاعات الأهلية، وبعد عدة أشهر من افتتاح الإذاعة المصرية في 31 مايو 1934 أصبح أحد نجومها، حيث قدّم من خلالها فواصل من العزف المنفرد، ثم غنى بمصاحبة عوده لكبار الشعراء: محمود سامي البارودي باشا ـ إسماعيل صبري باشا ـ أحمد بك شوقي ـ محمود حسن إسماعيل ـ علي محمود طه ـ محمود أبو الوفا وغيرهم، ثم قام بالتلحين لكبار المطربين والمطربات من نجوم الإذاعة.

أول لقاء بين السنباطي وأم كلثوم:

في إحدى ليالي شتاء عام 1922 كان اللقاء الأول بين السنباطي وأم كلثوم، وذلك بمحطة قطار «دريـن» بإحدى قرى محافظة الدقهلية، حيث كانا عائدين كل على حدة، بعد إحياء الأفراح بصحبة والديهما، فقد كانت أم كلثوم مشهورة في الأرياف بغناء المدائح النبوية والقصائد الدينية مع والدها الشيخ إبراهيم البلتاجي، وكانت ترتدي العقال العربي في ذلك الوقت، وكان السنباطي هو الآخر يغني مع والده السنباطي الكبير في الليالي والأفـراح، فتم التعارف بينهما وركبا القطار، وافترقا في محطة المنصورة، وذلك دون أن يعرفا أنهما سيكونان علامتين فارقتين في تاريخ الغناء العربي.

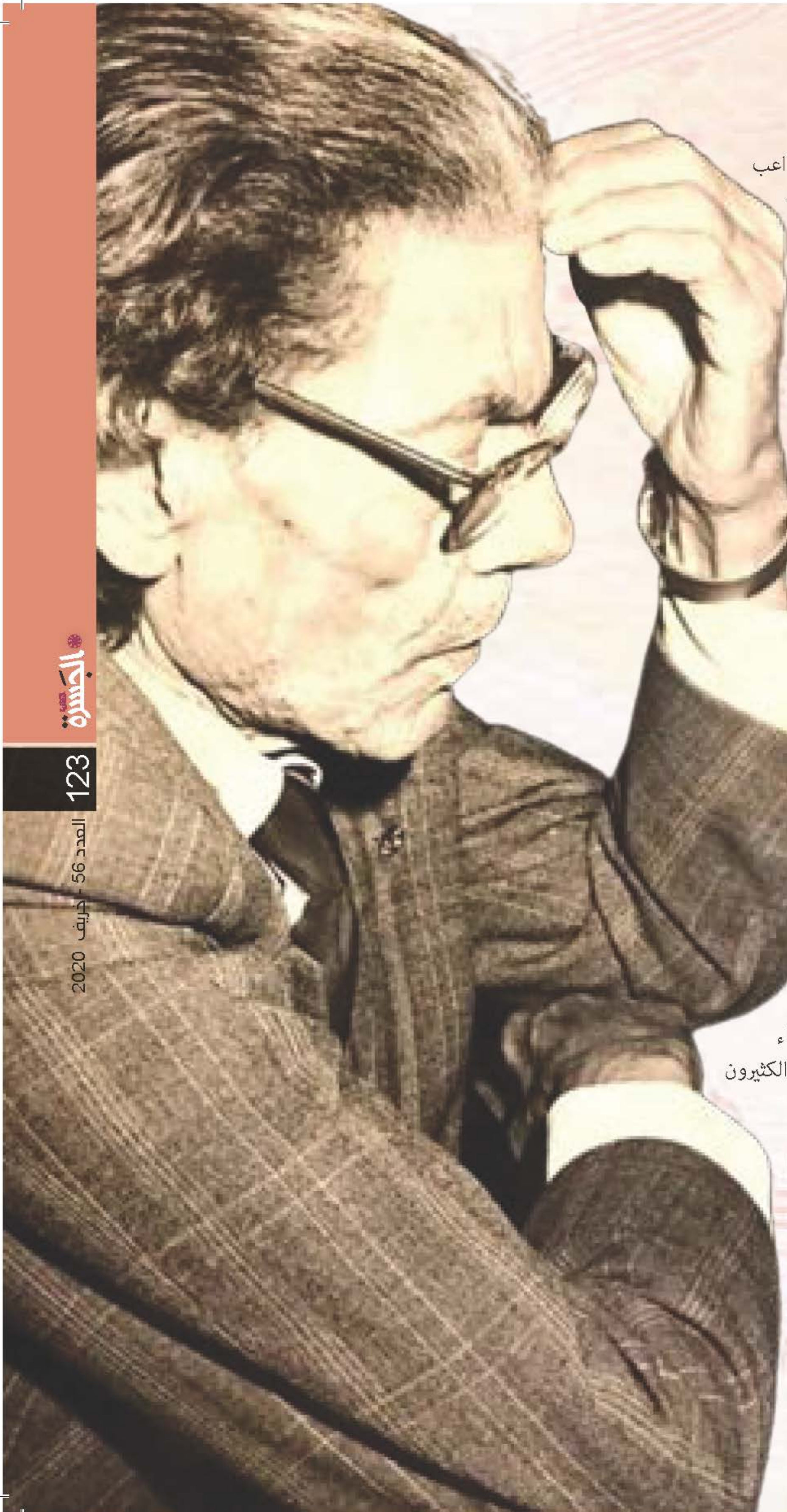
وبعد نحو عام من هذا اللقاء سافرت أم كلثوم إلى القاهرة وسجلت العديد من الأغاني العاطفية وحققت شهرة كبيرة فيها.

لقاؤه الثاني بأم كلثوم:

في منتصف الثلاثينات من القرن الماضي التقى السنباطي بها مرة أخرى، بعد أن انتقل إلى القاهرة وأصبح ملحنًا معروفًا، ولكن ليس في شهرة أم كلثوم؛ وجمعت بينهما منذ هذا اللقاء صداقة من نوع فريد، ورحلة فنية طويلة استمرت نحو أربعين عامًا من الإبداع، حيث وجد السنباطي في صوتها العبقري ضالته المنشودة، فأخرج بألحانه طاقاتها الفنية العظيمة، وقدما معًا روائع خُلدها تاريخ الغناء العربي، ولم تنته تلك الشراكة العظيمة إلا بوفاة كوكب الشرق عام 1975.

وعنها قال السنباطي: «أم كلثوم هي قصة حياتي».

كانت البداية بينهما مع طقطوقة «على بلد المحبوب وديني» التي رفضت أم كلثوم غناءها في بداية الأمر، فغناها عبده السروجي في فيلم «وداد» عام 1935 وعندما لاقت نجاحًا كبيرًا غيّرت أم كلثوم موقفها وسجلتها لشركة أوديـون على أسطوانة حققت مبيعات



ضخمة وانتشارًا واسعًا، وقبلها غنت له منولوج «النوم يداعب عيون حبيبي» من كلمات شاعر الشباب أحمد رامي، فكانت محطة مهمة في حياة أم كلثوم والسنباطي معًا.

وهكذا انضم السنباطي الي فطاحل ملحنيها: القصبجي، وزكريا أحمد وقد أطلق عليهم الفرسان الثلاثة، وقد وجد السنباطي ضالته المنشودة في قدراتها الصوتية وأدائها المعجز، فأبدعت وأطربت من روائع ألحانه أكثر من 90 أغنية من بدائع الغناء العربي.

أشهر ألحانه لكوكب الشرق:

"ثوار" ـ "بغداد يا قلعة الأسود" ـ "السودان" ـ "يا جمال يا مثال الوطنية" ـ "سهران لوحدي" ـ "هلت ليالي القمر" ـ "هجرتك يمكن أنسى هواك" ـ "فاكر لما كنت جنبي" ـ "اذكريني" ـ "يا ليلة العيد" ـ "علي بلد المحبوب" ــ "نشيد الجامعة" ـ" أصون كرامتي" ـ "سلو قلبي" ـ "ظلموني الناس" ـ "غلبت أصالح" ـ "نهج البردة" ـ "ولد الهدى" ـ "رباعيات الخيام" ـ "وقف الخلق" ـ "يا ظالمني" ـ "صوت الوطن" ـ "أغار من نسمة الجنوب" ـ "قصة حبي" «ذكريات» ـ "أروح لمين" ـ "دليلي احتار" ـ "شمس الأصيل" ـ "عوِّدت عيني" ـ "حيرت قلبي معاك" ـ "حسيبك للزمن" ـ "لسه فاكر" ـ "ليلي نهاري" ـ "الحب كده" ـ" طوف وشوف" ـ "أراك عصي الدمع" ـ "أقولك إيه" ـ "حديث الروح" ـ "قوم بإيمان وبروح وضمير" ـ "أقبل الليل" ـ "من أجل عينيك" ـ "الثلاثية المقدسة"- "القلب يعشق".

هذا بالإضافة إلى «الأطـلال» عام 1966 للشاعر إبراهيم ناجي، وهي القصيدة التي اعتبرها النقاد تاج الغناء العربي وأفضل أغنية عربية في القرن العشرين، ويعدها الكثيرون أجمل ما غنت أم كلثوم، وأروع ما لحن السنباطي.

أسلوبه فى التلحين:

تأثر فى البداية بأسلوب والـدة محمد السنباطي في التلحين وخاصة في الأغاني الخفيفة، كما تأثر بأسلوب محمد القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبدالوهاب، ولكن سرعان ما تبلورت شخصيته في التلحين بعد لقائه بأم كلثوم عام 1934، فانصرف إلى أسلوبه الخاص حتى اختلط الأسلوب السنباطي في التلحين بالأسلوب الكلثومي في الغناء، واتسمت ملامح ألحانه بالرصانة والقوة واستخدام الجمل





اللحنية الطويلة والإعادات الكثيرة، والانتقالات اللحنية المتعددة المتنوعة وذلك باستخدام المقامات العربية الأصيلة والإيقاعات العربية المختلفة؛ فقد كان حريصًا على التطوير مع المحافظة على النغم العربي الأصيل بأسلوبه الشرقي الأخاذ وأصالة موسيقاه، دون أن يقتبس من الموسيقى الأجنبية، فأضحت موسيقاه بحق موسيقى الشرق العربي.

المطرب رياض السنباطي:

برع السنباطي في الغناء وظهر ثراء قدراته الصوتية كمطرب في الأعمال الفنية التي غناها، ويرجع ذلك إلى حسه المرهف وعذوبة صوته ورقته وتفهمه لمعاني الكلمات وإلى سلامة مخارج حروفه ومقدرته الفائقة على التعبير.

وله العديد من التسجيلات بصوته ومنها: إله الكون ـ ربي سبحانك دومًا ـ فجر ـ أين حبي ـ أشواق ـ لا تقل لي ضاع حبي من يدي وغيرها.

كما أنه قام ببطولة فيلم «حبيبي قلبي» عام 1952 أمام هدى سلطان وهو من إخراج حلمي رفلة، قدم فيه مجموعة من الأغنيات المتميزة.

رائد آلة العود في القرن العشرين:

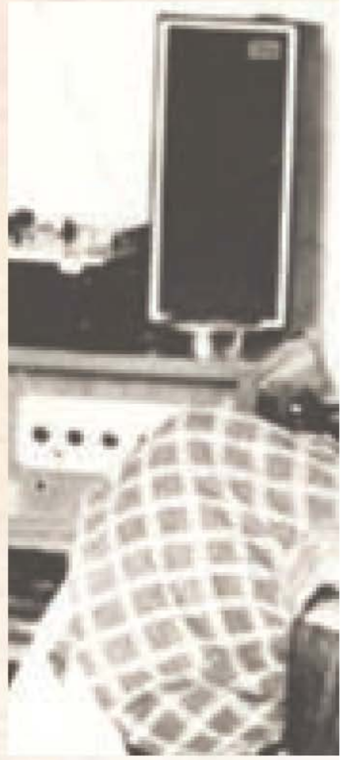
السنباطي هو أحد أهم العازفين على آلة العود في القرن العشرين، فقد كان متميزًا في عزفه فريدًا في رقة أدائه وتطريبه، وهو من العازفين القلائل في الشرق الذين يسيطرون على هذه الآلة العريقة، ويدركون أسرارها ويلمون بتقنيات العزف عليها، فكان يجمع في عزفه بين ملامح المدرسة التطريبية القديمة، والمدرسة الحديثة التي تعتمد على التصوير والتعبير والمهارة والبراعة في الأداء، فأصبح صاحب مدرسة ذات أسلوب خاص في العزف على العود، وتميز بتقاسيمه البديعة التي تحتوي على قيم فنية نادرة من حيث الابتكار الفوري في الأداء، والخيال الخصب والفكر الموسيقي العميق والانتقالات المقامية المتعددة.

ومما كان يميز تلك التقاسيم التلوين والتنوع في استخدام الإيقاعات المختلفة، بالإضافة إلى الذوق الفني الرفيع والإحساس المرهف.

وكانت كل تقسيمه من تقاسيمه بمثابة لحن واضح المعالم له بداية ونهاية، وقد سميت تلك التقاسيم بأسماء مقاماتها الموسيقية.

أشتهر السنباطي بالعزف بأصبع اليد اليسرى بدون استخدام





الريشة، وهو ما يعرف بالبصمة.

السنباطي والقوالب الغنائية والآلية:

قدم العديد من القوالب الآلية التقليدية بأسلوبه الخاص المتطور أشهرها رائعته «لونجا رياض»، التي لا تزال تؤديها فرق الموسيقية العربية بجميع أنحاء العالم، بالإضافة إلى تسجيلاته للتقاسيم على آلة العود.

وتحرص المعاهد والكليات المتخصصة في ربوع وطننا العربي على تدريس مؤلفات السنباطي الموسيقية، وقد نال العديد من الباحثين درجة الماجستير والدكتوراه في ألحان هذا العبقري.

لقد أبدع السنباطي في عديد من القوالب الغنائية، سواء الأغنية الخفيفة أو السينمائية أو قالب المونولوج أو الأغنية الطويلة، أو القصيدة وهو القالب الذي تألق فيه وطور في تلحينه ووصل للقمة بشكل لم يصل إليه أحد، كما برع في تلحين الطقطوقة كقالب شعبي خفيف، وأبدع في تلحين قالب المونولوج والديالوج والأناشيد الوطنية والمواويل، بالإضافة إلى الأوبريتات والمسرحيات الغنائية.

أفضل موسيقي في العالم:

السنباطي هو الملحن العربي الوحيد الذى نال جائزة أفضل موسيقي في العالم، من المجلس الدولي للموسيقى التابع لمنظمة اليونسكو، وكان من بين خمسة نالوها عام 1977، وذلك باعتباره موسيقيًا مبدعًا وخلاقًا لم يقتبس من أي موسيقى أجنبية، استطاع بموسيقاه التأثير في شعوب منطقة لها تاريخها الحضاري، وكان قد حصل عام 1966 على وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى من الرئيس جمال عبدالناصر، كما حصل عام 1977 على الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون سلمها له الرئيس أنور السادات، وفي عام 1980 حصل على جائزة الدولة التقديرية.

رحيل السنباطي:

أسلم الروح إلى بارئها أثر أزمة قلبية حادة عام 1981، وأسدل الستار على مشوار أحد أعظم وأشهر ملحني العالم العربي، العملاق رياض السنباطي، بعد أن نال حب العرب من المحيط إلى الخليج وأسس محبوه «جمعية هواة السنباطي بالكويت».

ذهب سيد النغم وبقي النغم الذي أبدعه خالدًا يمتع ويسعد ملايين المستمعين في العالم العربي، وينهل من فيض إبداعاته الدارسون والمتخصصون على مر الأجيال.